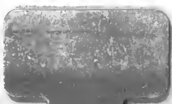

NAZIONALE
1
36 C
18
ROMA
R. BIBLIOTECA
CENTRALE V. E. II






DELLA

IMITAZIONE TRAGICA

PRESSO GLI ANTICHI E PRESSO I MODERNI

RICERCHE

DEL CAVALIER BOZZELLI

DELL' ACCADEMIA R. DELLE SCIENZE DI NAPOLI.

VOLUME PRIMO.






FIRENZE.
FELICE LE MONNIER.

1861.


NAZIONALE
BIBLIOTECA
VITT. EMANUELE
1
36 -C
18
ROMA

DELLA IMITAZIONE TRAGICA

PRESSO GLI ANTICHI E PRESSO I MODERNI.

DELLA

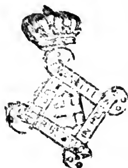
IMITAZIONE TRAGICA

PRESSO GLI ANTICHI E PRESSO I MODERNI

RICERCHE

DEL CAVALIER BOZZELLI

DELL'ACCADEMIA R. DELLE SCIENZE DI NAPOLI.



Nos genera degustamus, non bibliothecas excutimus.
QUINTIL. X, 1.



VOLUME PRIMO.



FIRENZE.
FELICE LE MONNIER.

1861.

DELLA IMITAZIONE TRAGICA

PRESSO GLI ANTICHI E PRESSO I MODERNI.

INTRODUZIONE.

SOGGETTO E SCOPO DELL' OPERA.

Caratteri fondamentali della critica drammatica. — Cagioni che le furono sinora di ostacolo per essere collocata nell' ordine delle scienze. — Tentativi sterili di scoprire una natura indipendente da quella riprodotta nelle opere dell' arte; di cercare identità di essenza tra le arti del disegno e quelle della poesia; di classificare le tragedie sopra termini estranei alla loro specifica indole. — Vanità di dispute nel parteggiar sistematicamente per antichi o per moderni, per classici o per romantici. — Impacci derivanti dalla troppa sollecitudine di svagar sempre dietro a quistioni accessorie. — Necessità di por fine alle gare, innalzandosi a pochi principii universali che sien garentiti dalla esperienza e dalla ragion pura. — Condizioni invariabili che possano assicurare il successo a questa impresa.

Le dispute ardenti onde la critica a' dì nostri agita l' Europa intorno alle leggi dell' imitazione tragica, daranno materia di curiose investigazioni alla posterità. I più arditi saran tentati di credere che con la morte del Voltaire, dell' Alfieri e dello Schiller la tragedia sia discesa anch' essa nel sepolcro: perocchè veramente, per un fenomeno assai ordinario nella storia delle lettere, i critici non abbondano se non dove mancano gli artisti. Quando l' immaginazione cessa di produrre, lo spirito umano, non più incantato da rinascenti prodigi, volgesi tutto a riempir l' immenso vòto del presente con le portentose ricchezze del passato; e dappoichè il solo rammentarle porgerebbe scarsissimo alimento alla sua attività, egli si piace di chiamarle ad esame per render ragione a sè stesso

del loro intrinseco valore. Il regno della critica addita naturalmente l'interregno dell'arte.

Questo giudizio intanto, benchè abbia certa generale apparenza di verità, è severo, se non pur forse ingiusto. Tragedie dettate da splendide fantasie hanno illustrato a' tempi nostri i teatri di Francia, d'Italia, d'Alemagna e d'Inghilterra: le quali se pel loro numero troppo ristretto non attestano il trionfo del secolo in questo ramo di coltura intellettuale, per le bellezze almeno di cui scintillano ci affidano abbastanza che il genio drammatico non è poi decaduto senza veruna speranza di più alto ed universale risorgimento. Non potendosi perciò attribuire a penuria di nobili artisti il veder tanti e sì opposti critici occupare il campo in questo genere di studii, conviensi rintracciare altrove le origini delle strepitose gare, che sconfortando i primi, e troppo allentando il freno a' secondi, han partita spiacevolmente la repubblica delle lettere, e svegliata, direi quasi, una specie di guerra di opinioni fra i suoi scrittori.

La critica non è in sostanza che la filosofia delle arti già esistenti ed adulte: e si esercita sopra fatti positivi, ch'ella investiga, esamina, sviluppa, per determinarne l'indole e ben discernere i principii a cui si ricongiungono. Derivasi anch'essa, come la filosofia della natura, da quella irrequieta attività dell'uomo, onde, ovunque ei sentesi colpito da meravigliosi effetti, vuol discoprirne con audacia le occulte cagioni; ed è avido sempre di apprendere e di sapere, quasi ad opportuno mezzo di estendere il suo dominio in tutto ciò che lo circonda. E forse da questa sua sollecitudine istintiva per la ricerca della verità egli trae i primi raggi di luce che gli rivelano sulla terra l'altezza de' suoi misteriosi destini. Da questo aspetto la critica è certamente una scienza in nulla dissimile da quelle che, abbracciando le sole realità del mondo esteriore, son da tutti riguardate come sperimentali e rigorose: perocchè si forma per l'azione delle medesime tendenze, e mira identicamente a' medesimi fini.

Tal nacque infatti nelle mani di Aristotile, il quale non avendo a sè dinanzi che i celebrati triumviri del teatro di Atene, imprese a svolgere con acutezza non comune ed a

porre luminosamente in mostra tutto ciò che nelle loro produzioni era di notabile, non in quanto agli effetti, già noti anche all'ultimo volgo, ma in quanto alle cagioni più o men destramente promosse, da cui quegli effetti procedeano; o sia in quanto agli artifiziosi mezzi adoperati dal poeta per eccitarli. Non proponendosi altro problema se non quello di scorgere per via di profonde meditazioni onde potè esser desta tanta meraviglia ne' popoli per le creazioni di quei potentissimi ingegni, ei volle compilar la teorica, non dell'arte drammatica in generale, ma bensì di quella d'Eschilo, di Sofocle e di Euripide in particolare: onde, chiuso ne' limiti della ragione avvalorata dalla sola esperienza, ei ci riesce sempre vero, sempre esatto; e non s'inganna se non laddove noi trascorriamo ad attribuirgli altre intenzioni ed altro scopo.

Nè dee reputarsi mal competere alla critica il ridurre le sue più generiche osservazioni a forme di precetti e di regole per inculcarne l'adempimento agli artisti, come ad unico espediente perchè riescan lodevoli le loro opere. Ogni scienza, sia qualunque la materia di cui si occupi, vien sempre ne' suoi progressi deducendo dalle verità note una specie di astratta legislazione che le rimane inseparabile. Dopo aver diligentemente verificati gli effetti, discoperte con sagacità le cagioni, essa cerca e ritrova e coordina i legami di reciproca dipendenza, per cui non è dato agli uni di prorompere senza il concorso delle altre: ed ognuna di queste invincibili necessità rappresenta da sè stessa strettamente una legge. Così vedesi la fisica, esaminando le produzioni della natura, esercitare un poter simile a quello della critica nell'esaminar le produzioni dell'arte. L'una c' insegna richiedersi l'efficacia di certi dati dipinti per commuovere o per calmar le passioni dello spettatore: l'altra ci mostra come per lo scontro di certe date affinità si discompongono e si ricompongono i corpi.

E l'una e l'altra non creano queste leggi di propria autorità, ma unicamente le additano a' cultori del bello e del vero, ne' termini stessi onde loro incontra di rinvenirle definite imperiosamente ne' fatti. Se non che il lungo succeder de' secoli, allargando la sfera delle nostre conoscenze intorno a' fenomeni dell'universo, e moltiplicando in varietà ed in

numero i prodigi delle belle arti, dovea, per una doppia azione praticata in contrario verso, render con visibile vantaggio più eminenti e sicure le doti scientifiche della fisica, la quale togliesi a soggetti delle sue ricerche le opere della natura; e con danno irreparabile spander nebbie ed incertezze sulle doti scientifiche della critica, le cui meditazioni attendono alle sole opere dell'uomo. Cotal differenza pare incomprensibile a prima vista: ma è di lieve momento il verificarla, come di assoluto bisogno il tenerla ognor presente allo spirito; poichè può tornarci ad ogni passo importantissima del pari nelle sue applicazioni e ne' suoi principii.

La natura è una ed immutabile: preordinata da eterne idee, essa non cambia per volger di tempi o per potere di accidenti: onde più il filosofo indagatore penetra in quella immensità, e più si avvede che le leggi veglianti a' prodotti della natura si rimangono severe, uniformi e costantemente identiche a sè stesse. L'uomo è per l'opposto uno e moltiplice, invariabile e variabilissimo; secondo che si considera o quale il primo cenno della creazione lo collocò dotato di facoltà ingenite sulla terra, o quale ei vien del continuo modificandosi e ritemprandosi a diverse mète pel ricorso de' nuovi bisogni, de' nuovi costumi, delle nuove maniere di vivere e di sentire della umana stirpe costituita in società civile: sì che il filosofo il quale intende a investigar le leggi inerenti a' prodotti dell'uomo, le vede in parte sformarsi e riformarsi ad ogni generazione, e seguir così l'ordine de' mutamenti a' quali va soggetta la sorgente stessa da cui si derivano.

I primi smarrimenti della critica nascono allora dalla difficoltà di separar nettamente que' due personaggi di cui l'uomo si compone: onde dinanzi a menti volgari quel ch'ei genera per impeto di facoltà essenziali ed immutabili, riman confuso a quanto ei fa per segreto impulso di casi mutabili ed accidentali, e tutto in lui è indistintamente rivestito di un abito d'importanza che rimescola e sovverte le più semplici idee. Niuno forse avrebbe di ciò a compiangersi, se non come di ogni altra inevitabile fralezza umana: ma la critica stessa diè le più volte cagione di aggravare quella sua trista condizione; lasciandosi preoccupare sia da orgoglio di sfoggiar dot-

trine o troppo ambiziose o al tutto estranee al suo ufficio, che la traviarono in mille direzioni opposte, sia da misere passioni di setta che la distrassero da quella dignitosa imparzialità, la quale è sola capace di conciliar fede agli esami ed autorità alle decisioni.

Quindi quelle sue incontentabili cure, onde troppo affaccendandosi a portar grandi masse di luce nelle materie che vuol chiarire, abbaglia chi guarda, e non illumina punto gli oggetti in cui altri guarda; quindi que' suoi giudizii dettati o da cieche prevenzioni di parte, ov'è più mestieri che predomini una intelligenza libera ed indipendente, o da sistemi generici e stentati, ove le variazioni de' fatti escludono irremissibilmente ogni pratica di sistemi; quindi finalmente quella sua legislazione, incerta come parto di scienza, pericolosa come regola d'arte, importuna e contradittoria come tutte quelle che il capriccio e la precipitazione impongono, senza il menomo contrassegno che le indichi attinte dalla essenza medesima delle cose. Questo particolare assunto merita di fermare alcun poco la nostra attenzione; ed a giustificarne i termini poche avvertenze basteranno, allegate unicamente per via di esempii.

Le belle arti in generale imitano la natura; e tanto più acquistan pregio di mirabili agli occhi altrui, in quanto quella imitazione risulta più fedele, più armoniosa, più splendida. La critica sentì questo fatto che parla eloquentemente al buon senso di tutti gli uomini: ma divenuta ricca di filosofici dettati, pensò giovarsene tentando un'astrazione ardita, che tardi o presto dovea balestrarla di là da ogni spazio prescritto dalla ragione. Perocchè avvisossi d'indagar da sè direttamente nelle opere della natura gli archetipi del bello e del sublime, confidando poter con questa fiaccola preesistente alla mano giudicar con più credito e solidità del merito inerente alla produzione dell'arte. Questo metodo a priori (siemi l'espressione concessa) non potea fallire di darle una troppo esagerata idea della sua propria importanza: e non però si avvide che simili pretensioni, di cui ciascun critico ha poi fatto per sè la sua parte, sono delirii di spirito impaziente che cerca la verità per sentieri opposti a quelli che menano a discoprirla.

Io, dal mio canto, assumo per principio, che la natura, operando sempre con ispirazioni complessive, rivelasi agli artisti e in niun modo a' critici: questi non possono ravvisarla se non in quanto essa è riprodotta nelle opere dell'arte. Se teatri non fossero mai stati, il più animoso filosofo si affaticherebbe invano a rinvenirne col suo proprio ingegno le leggi. La critica non può dalla natura scendere all' arte, ma si dall' arte risalir per gradi alla natura; non avendo mezzi di trovarsi a contatto con l' una se non in quanto l' altra le serve di guida e d' interprete. Non vi ha dubbio che una volta entrata in quei dominii, essa è ben atta ad inoltrarvisi quanto può e vuole, ed a far buon uso del suo ministero per decidere con termini sicuri di comparazione se i ritratti che se le spiegano dinanzi corrispondano perfettamente a' loro originali: ma non deve obbliar giammai che in origine le cortine di quel santuario le vengono schiuse dall' arte; poichè, se appartiene al giudizio lo scernere il bello filosofico, il quale consiste nell'accordo de' principii co' fini delle esistenze, appartiene alla sola fantasia il sorprendere il bello estetico, il quale tende a inebriare i sensi e a porre in tumulto gli affetti.

E quando ella sviasi da questo cammino, si perde in laberinti di tenebre: come quella specie di filosofia che vuol partire dall' infinito, mentr' essa non vi giunge, se pur vi giunge, che dopo aver percorso a più potere il finito: o come quella specie di politica che vuol riordinare la società civile indipendentemente dalle condizioni di fatto che la costituiscono, ed inventa utopie stranissime, eccitanti il riso e lo scherno. All' arte stessa non possono che ridondar gravissimi danni da questo sistema di procedere a rovescio: poichè allora corre rischio di scambiar la natura intormentita e messa a brani, che la critica presume di scoprire per dissezioni anatomiche, con quella integra e piena di vita che manifestasi al poeta per effusioni spontanee d' immagini e di affetti. Sicchè ravviluppata in così malaugurate prevenzioni, la dipinge talvolta equivoca, più spesso assurda, gelidissima sempre: e l' artista vien come sacerdote che uomini profani pretendono istruire negli oracoli della divinità, di cui egli solo conosce i simboli ed i misteri.

A questo primo traviamento della critica, nato da vanità di sapienza, è da aggiugnersi un secondo che può senza scrupolo imputarsi a vanità di erudizione. Le belle arti sono certamente ramificazioni di una sola e comune sorgente; ed han fra di loro un cotal legame occulto di corrispondenza, che fa reciprocamente rifluir su tutte la luce onde ciascuna di esse è individualmente rivestita. Ma sarà sempre pernicioso e sterile il disegno che taluni assai leggermente accolsero, di riunirle insieme in un vasto impero, e sottometter le une alle particolari discipline ordinate per le altre; additandoci l'esperienza che la natura stessa ha diligentemente partite queste arti in colonie diverse, i cui confini senza dubbio si toccano, ma di cui ciascuna ha leggi sue proprie che si rimangono estranee e da non potersi applicare alle altre. La massima dell'*ut pictura poesis*, che Orazio pose in voga dopo Simonide, è vera infatti quando si riferisce ai soli effetti generali prodotti da quelle due arti, ma falsissima quando arrogasi di confondere i principii in cui esse si fondano, e i limiti entro a cui sono a vicenda rinchiuse.

Pur nondimeno ha sedotto uomini dottissimi, i quali con potenti sforzi si sono industriati di provare esservi tra le condizioni della poesia e quelle della pittura identità perfetta ed assoluta. Nè la pretesa novità del concepimento, nel trarne paralleli per illustrar l'una con l'altra, sta realmente altrove che nel solo abuso che se ne è fatto. Poichè gli antichi nè pur essi sdegnavano siffatte corse da un regno all'altro dell'arte; ma usandone sempre ad attingervi similitudini e metafore; o sia paragonando talvolta un bel brano di poesia a un bel quadro, a un bel gruppo di statue, a fin di esprimere la commozione analoga che l'animo ne risentiva. I moderni si sono ingegnati d'interpretar quella massima con forzati comenti in un senso tutto letterale: ed oggi, secondo il nuovo dizionario venutoci dalle rive del Danubio, non si parla in Europa che di tragedia-scultura e di tragedia-pittura; e vi ricorre a dritto e a traverso chiunque vuol procurarsi fama di pensator profondo e sagace.

Invano il Lessing pose in movimento tutta l'ampiezza e tutto l'acume della sua mente per combattere un così erro-

neo giudizio: egli ebbe la gloria di scrivere un' opera eccellente, senza ottener quella, molto più bella e desiderabile, di guarire i critici di questa lebbra che sempre più imperversa e contamina. Nè con siffatte elucubrazioni il danno si ristringe a guastar solamente la logica delle arti. Il giovine poeta, che per la timidezza sì naturale alla sua età non ha ancor preso il suo libero volo, arrestasi stupefatto innanzi a ravvicinamenti di cose fra loro disgiuntissime ed eterogenee: e nel dubbio se a ben ordire una tela drammatica debba studiare in una statua o in un quadro, e tor consigli da un Zeusi piuttosto che da un Prassitele, trova più facile il gittar da sè lungi la penna, e imputridirsi nell' ozio e nell' oscurità. Passo ad altro, perchè mi sarà bisogno di ritornare altrove su questo ingratissimo argomento.

Ne' moderni, l' accresciuta quantità delle produzioni tragiche, apparse in luce ne' diversi tempi, avea già resa inquieta la critica intorno alla difficoltà di leggere in tanta varietà di concepimenti i principii comuni da cui esse tutte discendono. Molti perciò ricorsero al partito di distribuirle in classi, per aver così più agevoli le vie da giudicarne; ed astrattamente parlando, non era in ciò da biasimarli. Le classi che niuno riguarderà mai come realità positive, sono però metodi intellettuali, attissimi a render più comprensive le nozioni degli individui, e a collocarle in legame nel tesoro della memoria: nè quel che i fisici han fatto con lode nelle opere della natura, potea esser vietato ad altri di tentare nelle opere dell'arte. Anzi è questa la natural tendenza dello spirito umano ovunque il perenne aumentarsi de' fatti minaccia di traviarlo in induzioni equivoche o assurde; ovunque a ben conoscere il vero dal falso, non vi ha per lui altro idoneo mezzo che quello dell' ordine, della gradazione e del rigoroso concatenamento delle idee.

Sembra però che il più degli eruditi, visto appena l' obbietto, vi si drizzassero precipitosamente, senza molto impacciarsi a sceglier le più brevi e sicure vie da potervi giugnere con felice successo. Percorrendo la storia del teatro tragico, si fermarono alle prime differenze, alle prime somiglianze visibili: e spesso per troppo travagliarsi a esaminarle a lun-

go, perderono d'occhio quelle che, ricongiungendosi più intimamente all'essenza di questo ramo di poesia, erano pur le sole feconde di conseguenze invariabili e luminose. Il perchè le loro minutissime industrie, mirando con un grande apparato di dottrine a notar cose che non aveano alcuna importanza in sè stesse, non fruttarono per circa tre secoli se non classificazioni volgari ed ugualmente sterili per la gloria della critica e pei vantaggi dell'arte. I comenti, quasi prove miracolose d'ingegno indagatore, si moltiplicarono alternativamente a distinguer le tragedie di lieto o di tristo fine, di semplice o di complessa orditura, di mutabili o di fissi luoghi di scena, di lunghe o di corte successioni di durata, di peripezie rannodanti o disnodanti l'azione, di soggetti inventati o attinti da tradizioni storiche o favolose, e simiglianti.

In questi ordini di ricerche l'obblio dello scopo era manifesto, benchè da niuno avvertito; e la intemperanza della polemica non tardò a renderlo ancor più assoluto e letale. Perocchè in alcuni la religione del passato, in altri la carità del presente, in questi la predilezione a' sistemi, in quelli il dolce solletico di contraddire, in tutti finalmente le occulte gelosie e l'amor proprio inflessibile che non mai cede o perdona, concorsero a metter giù ogni retta investigazione di principii, e a suscitar contese puerili di opinioni, di cui restano ampie memorie come delle atroci di sangue. Ciascuno dilettandosi delle speciali bellezze di un tragico o di un altro, senza brigarsi di scernere se fossero essenziali o puramente accessorie alla tragedia, le trasformò in altrettanti dogmi di fede, contro alla cui infallibile autorità sarebbe stato eresia il dubitare: tutto in un momento fu combustione e discordia; e mentre il fervore della passione tenne in molti luogo di ragionamento, le seduzioni più o meno insidiose dell'eloquenza dettero sovente al falso le sembianze del vero.

Il campo non fu dato altrove a' diversi combattenti con maggior pompa e solennità, quanto in Francia a' tempi del Corneille, che ne fu la prima vittima propiziatrice. Le minime quistioni furono generalizzate e raccolte in una fondamentale, il cui scioglimento venne indicato a solo premio della vittoria; ed era di decidere qual fosse la preminenza meritata in questo

genere dagli antichi su' moderni o da' moderni sugli antichi. Fra i più discreti, gli uni sosteneano che per quanto i moderni si sforzassero di leggere ne' modelli greci le buone regole della tragedia, il teatro di Atene rimaneasi tuttavia senza rivali, come uno di quei capi d' opera della scultura antica che destano dall' un canto la maraviglia e dall' altro la disperazione di riprodurli; gli altri rispondeano che per quanto le produzioni greche avessero in ciò del maestoso e del perfetto, il teatro moderno offria nondimeno una serie di splendide combinazioni, le quali per essere sovente calcate a diversa norma, non rifletteano meno gloria in questo prodigioso ramo dell' arte. E sino a che non furono oltrepassati i limiti del buon senso, questi loro mutui argomenti, benchè astrattissimi, non erano al certo dispregevoli.

Ma i più ardenti non poteano star paghi a tanta debolezza di modi, ed esigeano mischie più risolute ed intrepide. Quindi, o, facendo astrazione dalle opere, deprimevano i poeti contemporanei sol perchè non erano per avventura fioriti sotto il governo di Pericle e stati beati di un sorriso di Aspasia; o anche degnandoli di esser giudicati dalle loro opere, non attendeano che a misurare col compasso aristotelico alla mano le sole dimensioni geometriche delle forme di esecuzione. Onde nel primo caso obbliavano che la natura fu feconda di grandi ingegni in tutt' i tempi e in tutt' i luoghi; e che l' ammirazione per gli uni non può aversi a sufficiente e ragionevol causa da far vilipendere gli altri: e nel secondo nè pur sospettavano che i fondamentali principii dell' arte potessero non aver nulla di comune con la meccanica struttura degli orditi. Oggi noi ridiamo di quelle vane querele, ormai divenute ignominiose a' morti e rincrescevoli a' viventi. Ma se quei paladini dell' antichità risorgessero, non avrebbero dritto di rimandarci con usura la derisione e lo scherno?

Perocchè finalmente al cominciar di questo secolo, sì giustamente altiero della sua civiltà e de' suoi lumi, la medesima lutta, benchè sotto diverse apparenze, si riprodusse con più alto strepito. Le tragedie furono distribuite in due grandi scuole generali; e con due vocaboli, forse ugualmente barbari, ugualmente coniati contro ogni regola di etimologia e di espressio-

ne, l' una fu chiamata *classica*, l' altra *romantica*. Nè vi ha pure un menomo sospetto che tal classificazione mirasse a somministrare un metodo all' intendimento, poichè critici ed artisti, lanciandosi a combattere chi per la scuola classica, chi per la romantica, si dichararono immediatamente fra loro una guerra irreconciliabile. Il che prova che la contesa era dettata evidentemente anch' essa da pretensioni di preminenza; ciascuno estimando che il vero ed il bello fosse dal suo lato, e tutto dal lato opposto del pari falso e deforme: si che que' due nomi, piuttosto che additar fatti positivi, rappresentano passioni di parte, e vengono come due insegne spiegate in alto per riconoscersi nelle pugne e scagliarsi a vicenda colpi più sicuri e mortali.

A chi mi domandasse, se per una ipotesi arbitraria io creda realmente impossibile che l' una delle indicate scuole contenga in sè bellezze di un ordine superiore a quelle dell' altra, risponderei sollecitandolo a notar di passaggio una verità generale, che a niuno, spero, verrà talento di contraddire. In un' opera d' immaginazione vi ha sempre de' pregi assoluti che appartengono indistintamente a tutt' i tempi e a tutt' i luoghi, poichè ritraggono direttamente dalla natura, e laddove mancano, l' imitazione è fallita: e non è da negarsi che ove si prendano questi soli a termini di comparazione, si possono raccoglier dati sufficienti a preferir l' una scuola all' altra. Ma ve ne ha pure che sono pregi di convenzione, variabili secondo le circostanze e le maniere di sentire delle società contemporanee, i quali, comunque adoperati, non nocciono alla fedeltà dell' imitazione per verun riguardo: e si vorrà consentire che, fondar dottrine e preferenze in questi ultimi è per lo meno un lavoro sterile, perchè non dischiude vie nuove ad alcuna utile conseguenza.

Or io sostengo esser ciò precisamente che fa sì equivoca la distinzione ammessa fra classici e romantici: poichè le differenze sulle quali è stabilita, si riferiscono tutte a materie personificate o a semplici forme di esecuzione; cioè a doti accessorie, che, rimanendosi estranee a quelle leggi fondamentali che riguardano i principii e l' essenza dell' arte drammatica, si lasciano facilmente discernere senza il dotto aiuto de'

critici. Onde, non essendosi ancor trovato mezzo d'intendersi, la lite sulla vicendevole preminenza pretesa dagli uni sugli altri pende indecisa; o, per dir meglio, ciascuna delle parti contendenti, non avendo di che convincersi nelle ragioni della parte avversa, suppone la contesa definitivamente risoluta in favor suo. Sarebbe qui prematuro il distendersi oltre su tal quistione, di cui mi avverrà più volte di parlare in seguito, secondo che può successivamente richiedere l'ordine delle mie idee. Nondimeno stimo per ora utile di prepararne l'esame con qualche general considerazione, che tenda, se non altro, a metter perplessità negli animi preoccupati. E mi torrò un solo argomento, il quale parrà forse volgare a taluni, ma evidente a molti, e irrepugnabile a tutti.

Chi è il giudice del bello drammatico? — Non certamente l'intelligenza. Questa facoltà spiega e non determina i fatti; cerca le cagioni e non l'esistenza de' fenomeni; tutto quello infine in cui ella opera, le vien somministrato da potenze indipendenti ed estranee. Il giudice del bello drammatico è il sentimento: poichè la bellezza e la difformità, del pari che il piacere ed il dolore, risultano in noi da impressioni istantanee e non da calcoli algebraici; da voli impetuosi, e non da giudizii riposati. Nè in che propriamente esso consista, può esprimersi con parole: chi nol discerne attivo e prorompente nel fondo stesso della sua coscienza, non sarà mai in istato di farsene un' idea per logiche definizioni. Ma qual sentimento ha dritto di essere esaltato a così nobile ministero? — Non certamente quello dell' individuo: i pregiudizii succhiati nell' educazione, le abitudini contratte in una ristretta sfera di studii, le conformazioni più o meno felici degli organi sensitivi, la vanità infine di non tenersi mai per ingannato, lo rendono equivoco e sospetto.

Il vero, imparziale e legittimo giudice in questo particolar soggetto è il sentimento pubblico, quello sopra tutto che si forma caldo, spontaneo ed irresistibile ne' ricinti stessi del teatro. Poichè in una moltitudine ivi riunita e non ad altro intesa, le differenze individuali spariscono; i vizii alteranti la natura perdono il loro predominio; le anime per una magia incomprensibile vengono armonizzate fra loro dall'unità d'in-

canto della rappresentazione : onde questa, penetrando a traverso di esse per un cammino direi quasi identico, vi eccita commozioni ugualmente identiche : e per questa azione e reazione reciproca di liberi affetti, per questo prodigio d'illusione imperiosa, che manifestandosi con ripetuto successo rapisce gli uomini alle contraddittorie realità della vita comune per trasportarli nell' ideale armonico dell'universo gigante, il bello drammatico non incontra ostacoli al suo meritato trionfo, e la verità vi è scorta vergine nel suo santuario.

Se infatti si eccettui la grettissima scuola de' d'Aubignac e de'Dacier, questa opinione, per la sola evidenza di cui è rivestita, non ebbe uopo di troppe ricerche per essere da tutti abbracciata; e risale ingenua sino alle prime origini della critica. Aristotile dicea: *Perciò meglio che un solo qualunque siesi, giudica sempre una numerosa adunanza; ed è più sicura dal pericolo di esser contaminata. Siccome l'acqua abbondante, assai men che la scarsa, così il concorso di molti, assai men che quello di pochi, è alla corruzione soggetto.*

Partendo da questo principio che l'esperienza convalida, noi scorgiamo nella storia moltitudini di popoli accendersi di ugual meraviglia, e con lunghe e continuate prove, per tragedie apertamente dissimili e in quanto alle materie sensibili nelle quali occorse a'loro autori di adagiarle, e in quanto alle forme di esecuzione di cui piacque loro di rivestirle. Ma se a promuovere il bello drammatico è legge invariabile della natura che quelle materie e quelle forme debbano essere al tutto romantiche, ond'è che la Grecia, l'Italia e la Francia non rinvennero nulla di difforme in vederle classiche? Se pel medesimo aspetto è legge invariabile della natura ch'esse debbano rimanersi classiche, ond'è che l'Inghilterra, la Spagna e la Germania non rinvennero nulla di difforme in vederle romantiche? E non è allora da credere che qualche cosa di più alto e vivificante si celi per entro a quelle variatissime ed opposte combinazioni, che irradiandole tutte della sua luce, susciti per tutte indistintamente lo scoppio degli applausi popolari?

È certo che la critica, la quale invece di correr dietro a

quel torrente di opinione universale che si forma impreveduto e libero ne' teatri, imprende con ardita dialettica a contrastarlo, può in alcuni casi, e in quelli specialmente di tendenze morali, non del tutto ingannarsi; perchè allora esercita ufficio di moralista, e veglia alla guarentia del decoro e della rettitudine. Ma in quanto a sensazioni complessive, come nel caso di cui si tratta, ella non può assumere tanto impero senza incorrere nella immodesta pretensione di riguardar come stolto il sentimento di tante e sì diverse nazioni, o come barbare le epoche del loro più raffinato incivilimento. Non dispregino i dotti questa considerazione di semplice buon senso, per ciò solo che non la veggano passata per le filiere di una mistica ed incomprensibile metafisica: e convengano esser più sicuro partito di ammettere che, riferendosi quelle materie e quelle forme a puri bisogni di circostanza e di convenzione, potè tanto quei che le scelse e le dispose in un modo, quanto quei che le scelse e le dispose in un altro, conferir pregi indipendenti alle sue opere d'ingegno, e rapir da questo lato la costante ammirazione de' popoli.

Nè ciò è pur tutto. Ond'è che due tragedie della stessa mano, della stessa scuola, del pari ordite con alto e possente artifizio, e ricche di scene pietose o terribili, non lascian sempre nell'animo dello spettatore impressioni del pari vaste, profonde e durevoli? Questo fatto è provato dalla esperienza, e ve ne ha esempii a dovizia in tutti gli autori, sien moderni o antichi. E confido che, non potendosi attribuire cotal differenza di effetti nè alle materie nè alle forme che io suppongo identiche in ambedue quelle opere, niuno potrà sfuggire alla necessità di riferirla unicamente a doti di più nobile tempra e più inerenti allo scopo ed all'essenza dell'arte, che s'incontrano piuttosto nell'una che nell'altra. A quali dunque, o di queste proprietà che sono impermutabili, o di quelle che variano sempre per concorso di accidenti, è da fermarsi con sicurezza per ordinar classi e stabilir preferenze in favore dell'un genere o dell'altro?

Queste misere gare sono tanto più irragionevoli, in quanto che la più o men libera disposizione delle forme dipende in gran parte meno dalla volontà del poeta che dalla propria in-

dole del soggetto: onde gli opposti sforzi de' critici nel definir troppo astrattamente i modi da usarne, han contribuito non poco ad inceppare il volo degl'ingegni: e mi sarà più volte occasione di farmi increscere di questa tristissima conseguenza. Coloro che difendono i classici, accumulano regole sopra regole, e fulminano anatemi da stordire ed abbattere la più impetuosa delle immaginazioni: coloro che parteggiano pe' romantici, vorrebbero fare una regola severissima del non averne di alcuna specie; e sotto maschera di libertà si sdegnano, intolleranti, contra chiunque non osi calpestar finanche il buon senso e la costante pratica de' teatri. Così vi ha sempre tirannia negli uni, tirannia ancor più strana e più violenta negli altri.

E di ciò nasce che un poeta infatuato della scuola classica, imbattendosi in un soggetto eminentemente tragico, ma complicato di avvenimenti, di caratteri e di affetti che non possono scindersi, lo abbandona per la difficoltà di ridurlo convenientemente a quelle forme di scheletro in cui egli immagina esser tutto riposto il bello drammatico: un altro invanito della scuola romantica, incontrando un soggetto ugualmente tragico, ma semplicissimo di affetti, di caratteri e di avvenimenti che non possono esagerarsi, lo abbandona per la difficoltà di appiccarvi opportunamente quegli strepitosi episodii, quelle scene parasite, quel trambusto di casi straordinarii in cui egli crede che la bellezza drammatica esclusivamente consista. In tal modo, grazie alle oziose dispute della critica, gl'ingegni si addormentano, e non vi ha stimolo che basti a svegliarli. Poichè non tutti finalmente posseggono il coraggio e la superiorità del defunto patriarca di Weimar, il quale non si fe scrupolo in trattar l'*Ifigenia* e l'*Egmonte* con due opposti metodi di esecuzione, perchè imperiosamente lo esigeva la natura de' soggetti.

Che poi gli artisti dien tanto ascolto a' critici, allor che il solo favor pubblico può assicurare l'immortalità alle loro opere, non è da stupirne, chi per poco si addentri ne' segreti delle passioni umane. La voluttà del trionfo ottenuto ne' ricinti del teatro è avvelenata sovente al poeta da quelle analitiche riflessioni che da parte degli eruditi ei già prevede

dovergli la dimane romoreggiare d'intorno: e nell'atto stesso ch'ei se ne irrita come di un'ingiusta perturbazione, si lascia pur vincere dalla sollecitudine di non trovarsi in molta opposizione con gl'incontentabili, de'quali non gl'incresce di conciliarsi le lusinghe e di rimuovere i biasimi. L'Alfieri deponeva tutta l'alterezza di quel suo animo sdegnoso nel percorrere le pettegole balbuzie che gli scriveva il Calsabigi: il Voltaire avrebbe voluto veder confinato Freron oltre l'Atlantico, quando dovea mandar sulle scene alcuna sua nuova tragedia: e lo Schiller nel dettare i suoi lavori teatrali sentivasi compreso d'involontario spavento al solo nome del famoso drammaturgo dell'Elba.

Taluno vorrà forse rammentarmi che, secondo l'avviso di dotti scrittori moderni, la differenza fra classici e romantici sta non pur nelle materie e nelle forme, come io sin qui ho preteso, ma è altresì nella stessa indole costitutiva dell'arte tragica. Di questa obbiezione, che io avea già preveduta, mi occuperò di proposito nel progressivo corso dell'opera. Sarebbe intempestivo il discuterla in questa introduzione, ove se io la toccassi anche di passaggio, rischierei, per difetto di prove materiali che non ho qui spazio di addurre, di addossarmi la taccia di singolare e di bizzarro. Dappoichè invero chi non mi terrebbe come promotore di paradossi, ov'io per esempio dicessi bruscamente, che facendosi astrazione da'soggetti e dalla lor varia struttura organica, le tragedie di Sofocle e di Shakespeare sono essenzialmente della medesima scuola, del medesimo genere, senza nè pur l'ombra di alcuna real differenza fra loro? E pure io credo ingannarmi in tutte le mie opinioni, eccetto che in quest'una; e spero di darne altrove argomenti della più geometrica evidenza.

Ed io non ho nè il merito nè la fortuna di essere stato il primo a ravvisar la quistione da questo aspetto. Non mancarono ingegni onorati, i quali vedendo la critica aver tanto fatto sin oggi per le dissensioni, e trascurato sempre di far qualche cosa di produttivo per la concordia, attesero a rendersi arbitri pacifici fra le due scuole, tentando con ragioni plausibili di ridurre i combattenti a patti vantaggiosi, e destramente tirandoli a riconoscere il torto e il diritto delle

loro inflessibili prevenzioni. Ed è a dirsi che non discernessero altra differenza fra di esse oltre a quella da me indicata di sopra: poichè ne' loro arbitramenti non furono d' altro solleciti che di mostrar la necessità e la convenienza di dare una interpretazione più estensiva alle leggi classiche, più ristrettiva alle romantiche, per così ristabilire qualche armonia ne' sistemi, scotendo il giogo troppo assoluto degli aristotelici, senza cadere nel disordine di complicata esecuzione attribuito a' loro antagonisti.

Se non che le buone intenzioni non bastavano; e questo, che par sì lodevole, è forse in sostanza il pessimo de' consigli. Prima, perchè l' essenza dell' arte drammatica stando in altro che nelle forme, è un inganno il supporre con tanta fiducia che quella divenga subito una e semplice, sol che si faccia disparire la così opposta diversità di queste. Dipoi, perchè nel modo ordinario di concepir l'oggetto delle dispute, le vie d' intendersi rimangono inaccessibili; essendovi da questo canto un altro ostacolo potentissimo a distruggere ogni favorevole conciliazione. I diversi partiti, difendendo le norme da essi adottate con argomenti che da' due lati non mancano al certo di solidità, le affiancano tutti dell' autorità misteriosa della natura che a gara invocano; sì che quest' ultima s' inframmette come un solo e medesimo Dio, il quale pugnando pe' due campi nemici, rende la vittoria impossibile ed ogni tentativo di concordia illusivo. Chi sarebbe tant' oso di contraddire a ciò che gli uni e gli altri sostengono, senza esser tacciato da ambedue le parti di profferire una bestemmia contra la natura?

Era perciò più utile di cedere a ciascuno le sue pretensioni, onde classici e romantici fossero distolti dal timore di perdere o una servitù che gli uni estimano felice, o una licenza a cui gli altri dan nome di libertà. E ciò non per far pompa di una indulgenza di cui essi avventuratamente non han d' uopo; ma perchè, ripeto, versando le contese sopra qualità secondarie, le quali, siccome proverò altrove, non possono esser mai sottoposte a freno di leggi veramente stabili ed uniformi, la critica non ha modelli sicuri da offerire per convincer gli uni e gli altri del biasimo in cui incorrerebbero nell' allontanar-

sene. Assopite così le passioni col dar loro agevole sfogo, l'importante era di ritrarre, per così dire, i rivali da' loro mutui trinceramenti, ove tutti, come ne' castelli incantati dell' Ariosto, vivono sotto una specie di magia che impedisce loro di riconoscersi; onde trasportati in altri elementi, si ripongano in massa per una strada comune, che li guidi alla mèta senza bisogno di metter giù le loro vicendevoli bandiere.

Ma ed oltre alle materie ed alle forme, vi ha dunque altro a scorgere in una tragedia? Io confesso ingenuamente di crederlo. A me sembra che precedentemeute ad ogni personificazione di avvenimenti e ad ogni tessitura di scena, la fantasia di un vero poeta sia fortemente investita da una immagine di un ordine più alto, che lo spettacolo della natura fa nascere in lui come una specie di germe dotato di moto e di vita, il quale attende di esser fecondato per acquistar visibili apparenze, e dal cui successivo sviluppo ed incremento risulta la prima e fondamental nozione della tragedia. Le materie e le forme non vengono in seguito a riunirvisi che per darle corpo ed appariscenza organica, a fin di renderla capace di esser facilmente trasmessa all' immaginazione altrui per mezzo de' sensi: onde quella rimansi essenzialmente una ed immutabile, come la natura stessa da cui deriva; queste essenzialmente moltiplici ed arrendevoli a tutte le possibili combinazioni, come l' uomo che diversamente ritemprato dalla società in cui vive, le dispone e le coordina.

Se per conseguenza la critica, leggendo con attentissima cura in tutte le tragedie scritte dall' origine del teatro greco sin oggi, s'ingegnasse a discernere in che propriamente questo pensier primitivo consiste, e qual è l' indole di quello che, nascondendosi per entro alle più notabili di esse, le ha con la sua sola presenza improntate del pregio di capilavori dell' arte; se di più ella giugnesse a provare che in quest'unico pensier primitivo, il quale può chiamarsi l' alito animatore di tali produzioni poetiche, s' incontrarono per solo impulso di genio i sommi uomini delle più opposte scuole, alle cui maravigliose creazioni le materie, le forme e gli accidenti poteano concorrere a dar nuovi risalti, ma non ad aggiugnere nuovi elementi di vita; questa critica non imporrebbe silen-

zio a così romorose controversie, tentando, non di comporle, ma di annientarle con una semplice distrazione di scopo, che lasciando a ciascuno la facoltà di operare a suo senno, li riunisca tutti nel possesso del tesoro a cui aspirano?

A questo unico fine tendono le mie presenti ricerche intorno all' imitazione tragica. E protesto che con le antecedenti considerazioni io non ho inteso giudicar la critica altrui, ma solamente assegnar de' limiti alla mia. Nè avrei potuto altrimenti manifestar le ragioni, perchè tanto io mi diffidi della pretensione di scoprir da me solo una natura indipendente da quella che vedesi riprodotta nelle opere dell' arte; perchè io rigetti ogni estraneo soccorso che alle arti della poesia vogliasi andar mendicando con mezzi stentati dalle arti del disegno; perchè finalmente io non annunzii, con estasi più voluta che sentita, di parteggiar sistematicamente per antichi o per moderni, per classici o per romantici. Sì che risulterà pienissima la mia giustificazione, ove realmente mi avvenga di provare che, per essersi troppo inavvedutamente smarrita in sentieri mal conducenti al suo vero termine, la critica fu per gradi espulsa dalla classe delle scienze tra le quali meritava di esser pure annoverata, e diè spessissimo errori in luogo di verità, e tenebre in luogo di luce.

Il mio scopo è di considerar la tragedia interamente spoglia delle sue tante doti accessorie, per così penetrarne l' intrinseca essenza, rimenandola verso quel primitivo elemento che la fantasia concepisce come unico germe di vita, e che solo può esser fecondo di permanenti bellezze, sia qualunque la materia che lo rappresenti sensibile, ed il sistema di esecuzione che l' artista piacciasi di preferire nel disporre le parti. O, in altri detti, m' industrierò di provare che, per quanto simili imprese ardano ancora delle dissensioni letterarie che non cessarono mai di agitarle, e non cessano, vi ha nondimeno in esse una particolar quistione, la quale, benchè preesistente a tutte le altre, fu sinora leggermente tocca, se non pur del tutto dimentica; e mi propongo di determinarla ne' suoi varii aspetti e di seguirla con perseveranza in tutte le sue applicazioni; potendo essa schiudere alla critica

sentieri non ancor tentati, che ove a me non sia concesso se non di additar solamente da lunge, altri di più felice ingegno potrà discoprire in seguito con pieno e felice successo.

Nè sarò per ora sollecito a definirne con più minuta esposizione i precisi termini del mio assunto; perchè ragionamenti di tal fatta riescono inintelligibili, quando non sono preceduti e rafforzati da quelle verità fondamentali che solo valgono a conferir loro lume ed evidenza. Le cure dirette a mostrar troppo da lontano una serie d'investigazioni che ha bisogno di esser seguita da presso, rendono il cominciamento di un'opera diffuso nelle parole senza crescergli chiarezza nelle cose: tanto più che il linguaggio si trova sovente per le lunghe dispute divenuto così ambiguo ne' suoi diversi significati, che ogni espressione non desunta da un ordine rigoroso d'idee potrebbe eccitar prevenzioni, delle quali un cauto scrittore debbe assolutamente diffidarsi. Basti a me l'aver dato cenno apertissimo della special materia che intendo esaminare, onde niuno estimi, ingannato dal titolo, che io miri a scrivere un corso di letteratura drammatica: impresa a cui molti abilissimi han già provveduto, e che è di molto superiore alle mie forze.

Quel titolo stesso, benchè sembrar possa vago e forse incomprensibile a prima vista, non fu da me scelto a caso. Il vocabolo *imitazione* è stato troppo invilito e guasto nel suo primitivo significato dalle gare de' filologi, i quali lo han ristretto ad esprimere unicamente ciò che l'uomo ritrae con servile ingegno dalle produzioni dell'uomo. Toccai poc'anzi, ed avrò mille occasioni di più oltre dimostrarlo in seguito, che l'arte ritrae esclusivamente dalla natura, le cui bellezze soltanto ella industriasi di riprodurre sotto nuove e svariatissime combinazioni: sì che parlar dell'imitazion tragica non è che indagare i principii eterni ed immutabili che dalla sola natura è dato al tragico di attingere per improntar le sue opere in questo genere di verità e di grandezza. E mi giovi l'autorità di Rousseau, fra i più eminenti al certo per la precisione e la ben sentita convenienza del linguaggio: meditando su quel che Platone in diversi luoghi avea detto di notabile

sulle leggi del teatro, ei non si peritò, nel formarne un piccolo ma ragionato sunto, di apporvi a titolo, *De l'imitation théâtrale.*

Per causa de' limiti entro a' quali ho risoluto rinchiudermi, una quantità non lieve di quistioni erudite si rimarranno estranee al mio lavoro; o almeno non sarà mai di proposito che mi occorrerà di toccarle. Sarebbe fatica oziosa e vanissima, per cagion di esempio, il ragionare a lungo sul complesso delle bellezze che riguardano le più sicure maniere di ordire e di sciogliere il fatto, di disporre e di concatenar le scene, di disegnare e colorire i caratteri, di dare anima e proprietà allo stile, e simiglianti; questi essendo soggetti, importantissimi in sè stessi, ma pe' quali stimo non esser più mestieri contendere; dacchè tutti ormai si accordano intorno all' opportuno modo di ravvisarli. I critici di varii tempi li han discussi e trattati con pari dottrina ed acume: ed io debbo di tanto più astenermi dall' imprenderne alcun diretto esame, in quanto non mi sento nè la pazienza di riepilogar massime a tutti note, nè la facoltà di dire in miglior guisa quel che gli altri han già detto benissimo.

Tutte le quistioni altresì di secondaria o di niuna importanza, quella fra le altre divenuta ormai celebre per ostinate querele intorno alle unità di tempo e di luogo, non verranno da me rammentate se non di rimbalzo, e là solamente ove la stretta necessità lo esige per chiarir qualche grave fatto controverso. Poichè mentre i grand' ingegni han seguite o abbandonate con pari successo le regole che in ciò piacque a' critici di stabilire, il pubblico, facendone soli arbitri gli artisti, le ha quasi direi spoglie d' ogni condizione obbligatoria, e così ha resi sterili gli sforzi di coloro che si studiano astrattamente di rigettarle o di difenderle. È notabile infatti che laddove nella rappresentazione di una tragedia novatori ed antiquarii van mormorando a gara vicendevoli biasimi per quelle famose unità conservate o neglette, la moltitudine ingenua nè pur le avverte; e tutta occupandosi dell' azion fondamentale, non presta nè alla più o men libera condotta de' poeti, nè alle inquiete contorsioni de' pochi dottissimi fra gli ascoltanti, la menoma attenzione.

In quanto all' ordine onde ho reputato convenevole d' intessere queste ricerche, fu mia costante intenzione di partir sempre da' fatti, e di evitar con diligenza tutte le astrazioni sistematiche, le quali svagando nel vòto, vi si tengono per lo più sospese come abbaglianti meteore, senza scender mai a fecondar sulla terra alcuna utile verità. Se non che per fuggire un estremo non sarebbe stato in me scusabile di cadere nell'estremo opposto. Lo accumular subito delle scarne analisi di tragedie, senza far presentire ciò che io mi propongo notarvi per definire i principii dell' arte, sarebbe stato lungo e noioso; niuno potendo allora discernere a qual termine io volessi giugnere per un sì tortuoso cammino. Mi è stato quindi necessario di premettere alcune dottrine generali, tanto per dar legame, direzione ed unità di scopo alle mie idee, quanto perchè il lettore, accompagnandosi meco, avesse un filo sicuro da percorrere senza stento la carriera che io gli apro dinanzi.

Non ignoro che oggi la sazietà generata per la tanta abbondanza de' libri ha reso incontentabili gli eruditi intorno a' metodi da comporli. Alcuni domandano fatti, e tacciano di sterili e metafisiche tutte le dottrine che un autore s' industrii per sè medesimo di trarne. Altri esigono dottrine, e sdegnano il troppo corredo de' fatti, o come assai noti, o come proprii ad alimentare più la memoria che le facoltà inventive dell' anima. E intanto questi due elementi di ogni esercizio intellettuale sono di lor natura inseparabili; specialmente in un' opera di critica, che tiene al tempo stesso della filosofia e della storia. Che sono i fatti quando non menano ad alcuna dottrina capace d' innalzar questo genere di studii alla dignità di scienza? Che sono le dottrine quando non vengono cavate rigorosamente da' fatti, che soli possono imprimer loro il suggello della certezza?

La difficoltà sta tutta nell' assicurarsi che le dottrine non abbiano in sè nulla di arbitrario e di fantastico: sì che laddove sien dedotte e chiarite dai lumi della esperienza, è indispensabile che le più generali di esse precedano a servir di fiaccola per l' utile esame de' fatti. Ho procurato di non mai allontanarmi da questa regola severissima; non fermandomi

ne' primi capitoli se non a' quei soli principii che ho scorti di assoluta necessità per la più facile intelligenza di tutto il rimanente del mio lavoro. Siccome poi questo è opera di ricerche e non di istituzioni elementari, diverse altre controversie meno universali, che mi avrebbero troppo ingombro il cammino discutendole a prima giunta, sono state da me riserbate senza scrupolo per quelli tra i capitoli seguenti ove ho vista opportunità di appiccarle a modo di corollarii o di piccole digressioni.

Per ciò che riguarda il tipo supremo da essermi di norma per distinguere i pregi da' difetti in questa specie di produzioni drammatiche, la massima da tutti assentita che la bellezza sta unicamente nella verità, mi è parsa giusta, ma non piena; perchè sciogliendo un problema, ne rannoda un altro ancor più insolubile. Chi può asserirci ove sia propriamente la verità? La storia della scienza che l'ha tanto investigata, non è che quella de' naufragi a cui i più egregi scrittori si trovarono esposti su questo particolare oggetto. Riman dunque a indagare a quai segni si può esser certi che le apparenze non c'ingannino, e che sotto le sembianze del vero non si asconda insidiosamente il falso. Ed è questa una difficoltà tanto più atta a traviarci, in quanto che noi siamo d'ordinario più confidenti a considerarla come di pochissimo peso.

Trattandosi qui di una materia in cui il sentimento pubblico è solo giudice, e che si riferisce non alla natura fisica, ma all'uomo ed alle sue triste vicende sulla terra, io mi sono appigliato a un espediente sicuro, perchè garentito dalla coscienza di tutto l'uman genere: e cercando la bellezza nella verità, mi sono studiato di non altrove cercar la verità, che nella morale. Niuno infatti vorrà oppugnarmi che le azioni tragiche tendenti ad eccitar nell'uomo le più nobili affezioni, sieno improntate di ben altre sembianze di verità che quelle le quali, fomentando passioni odiose o meschine, cooperino indirettamente ad avvilirlo e a corromperlo. Mi è quindi avvenuto spessissimo di agitar di molte e dilicate quistioni intorno alla morale intrinseca de' teatri, discutendole non come soggetti di sapienza filosofica, ma come semplici argomenti di perfezione poetica.

Memore finalmente che le umane conoscenze non si compongono solamente di fatti, ma e altresì di paralleli e di giudizii, e che dal ragionato confronto di produzioni diverse sfolgora talvolta una luce che raramente si ottiene dall'esame di una produzione isolata e parziale, io non trascurerò nulla perchè la mia critica sia principalmente critica di comparazione; come quella su cui gli antichi, per mancanza di variati e abbondanti materiali, non poterono estesamente esercitarsi; e che presso i moderni, per la ragion contraria, è divenuta sola capace, ove discretamente si adoperi, di fruttar vantaggi alle lettere e raddoppiar forze all'intelligenza. Dettata da' progressi della filosofia e dal bisogno sempre crescente di render generali le idee a fin di abbracciare il più gran numero possibile di oggetti particolari, essa indica un vero perfezionamento nel metodo di penetrar ne' pregi delle belle arti; e nobilita l'erudizione, allargandone i confini. Nè ho mirato ad altro nell'uso della espressione che alla sola evidenza; non convenendo a un'opera didattica, qual è questa, que' peregrini ornamenti di lingua e di stile di cui io non dovea, o, se pur si vuole, non avrei saputo fiorirla.

Non vi è lavoro d'ingegno, per quanto luminoso e profondo, che possa reggere a censure indirette contra qualche opinione slegata, che in sè stessa può sembrar dubbia, e che tuttavia non è vera se non dove si conservi in relazione continua ed immediata col tutto di cui fa parte. Questo che io presento al pubblico è tanto più incapace di sostener prove di siffatta specie, in quanto che in esso mi attengo, forse con infelice successo, ma certamente con ardor leale, alla sola ricerca della verità: sì che, libero da preordinati sistemi, non posso appellare alle passioni e procacciarmi propugnatori con questo facile mezzo. Invoco perciò l'urbanità de' letterati a giudicarne sì liberamente, ma non prima di leggerlo intero e di scorger nettamente il segno ove intendo ferire; e sopra tutto a non trascorrere in troppo riposte obbiezioni, prima di assicurarsi se nel corso degli esami io abbia negletto di proporle a me stesso, e tentato in conseguenza di rilevarle e di scioglierle.

Ho gravi ragioni d' insistere su questa speciale avvertenza. Nella prima edizione di queste Ricerche, pe' tipi di Lugano, a fianco a' benevoli ed indulgenti giudizii che ne furono pubblicati successivamente in diverse periodiche Raccolte italiane, mi vennero suscitati altresì alcuni dubbii, che in una seconda edizione, per la cortese urbanità de' modi ond'erano espressi, non doveano esser passati da me in silenzio, se non quando rappresentassero in sè dottrine e maniere di vedere in siffatte materie, che, anche a rischio di rimanermi nell' errore, io non potrei assolutamente accogliere, avendole già innanzi combattute per intimo convincimento in varii luoghi della medesima opera. Se non che, meditando con leale attenzione sugli altri di conio più indipendente, non indugiai ad accorgermi che, in una forma più o men diretta, que' dubbii erano stati da me tocchi, e, in quanto per me si potea, interamente dissipati, ovunque il bisogno di dar pieno sviluppo a' consacrati principii me lo avea suggerito: tal che non altro che una troppo rapida lettura potè solamente averli fatti sfuggir d' occhio a' dotti critici che me li proponeano come nuovi, e da me in origine trasandati. Per conseguenza mi sarebbe superfluo il tenerne altro apposito conto. Del torto poi che mi venne anche apposto, dell' aver cioè omessa la tragedia spagnuola in mezzo alle analisi di tanti teatri, benchè in una special nota io ne avessi allora indicato le cagioni, ho pur fatto in questa novella edizione onorevole ammenda.

Dichiaro in ultimo, che avendo della sola tragedia fatto scopo alle mie investigazioni, io non però favello di tragici viventi, perchè non voglio preoccupare in questo il diritto della posterità: e se non mi è sempre concesso di serbare un egual silenzio intorno a' viventi critici, mi è almeno gratissimo il protestare, che il dissentir talvolta da essi non diminuisce riverenza in me per l' ampiezza e la sagacità luminosa de' loro ingegni. Io non espongo qui le mie dottrine, ma bensì i miei studii; e sol quanto il natural sentimento spira, noto. Ove quindi le mie idee sien vere, il merito ne appartiene al giudizio pubblico, da cui le ho diligentemente raccolte, ed a cui le rendo come cosa di sua proprietà; non avendovi ag-

giunto del mio che l'ordine, lo sviluppo e l'applicazione: ove sien false, dee conchiudersi che ho male osservato; nè io pretendo entrar mallevadore della esattezza delle mie opinioni, delle quali non ho certo tal credito ed autorità, che possano divenir mai pericolose a' successivi progressi dell'arte.

CAPITOLO PRIMO.

DE' DUE GENERI FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA.

Importanza di non mai confondere in un' opera di fantasia l' idea che le preesiste, con la esecuzione che la rende sensibile. — Sorgenti diverse da cui queste due parti elementari di un' opera di tal fatta derivano: caratteri che le distinguono. — Pericolo di far servire le creazioni esistenti dell' arte a modelli assoluti di nuove creazioni per estendere i dominii dell' arte. Doversi classificar le tragedie dal canto dell' idea, che è necessaria; e non dal canto della esecuzione, che è libera. — Impossibilità di rinvenire altra idea tragica in natura, che non si riferisca o ad una rivoluzione accidentale della vita, o ad un contrasto ben saotito di virtù e di delitti: e di riconoscere altrove che in queste due sole classi di sciagurate vicende i fondamentali generi della tragedia. — Digressione intorno a un falso giudizio dello Schiller. — Circostanze che dettero accesso ne' teatri ad amendue questi generi, nel primo de' quali prevalsero gli antichi, nel secondo i moderni. — La ricchezza della scienza e la intensità del sentimento in qual senso nocive alla poesia tragica. — Le mutazioni de' tempi e de' costumi da quale espetto produttive di rinnovamenti nelle belle arti.

L' oggetto che mi propongo di trattare in questo capitolo susciterà forse una obbiezione che convien dissipare senza ritardo. Avendo io dichiarato non consentire nelle ordinarie classificazioni del teatro tragico date sinora da' critici, sol perchè le differenze e le somiglianze in cui quelle si fondano, appartengono alle forme organiche e non al fine supremo dell' arte, alcuno vorrà domandarmi, se accingendomi ora a favellar de' generi della tragedia, ed ammettendone per conseguenza diversi, io creda nello stesso tempo, contra la sentenza da me sostenuta nell' Introduzione, che diversi sien pure i fini a cui mira questa specie di produzioni poetiche. Rispondo che, storicamente parlando, una diversità di generi vi ha di fatto nella tragedia; sì che la più ritrosa filosofia può biasimarne l' intrusione, ma non contenderne l' esistenza: non mi è quindi concesso di tacerne, senza uscire del mio fermo proposito di partir sempre da fatti. Ma per ciò appunto che il fine supremo dell' arte è uno ed invariabile, io prenderò argomento autorevole a provare che quei generi, tendenti a fini

diversi, non riescono di ugual valore in quanto agli effetti che son destinati a produrre nella moltitudine. Confido che ciò basti a rimuovere ogni dubbio sulla identità rigorosa de' miei principii.

Sono queste infatti le due verità fondamentali che io procurerò di chiarire come preliminari indispensabili a quanto mi occorrerà di soggiungere in seguito sull'intima essenza della poesia tragica; non tale che io presuma concepirla da me solo, ma quale i grand' ingegni la intesero, e ne lasciarono solenne monumento nelle loro opere. Comincio dall' esame della prima, che si riferisce a' due generi da cui il campo della tragedia fu successivamente occupato; a fin di scernere dall' un canto le doti primitive per cui differiscono tra loro: e dall' altro le cagioni della lor vicendevole apparizione presso gli antichi e presso i moderni. Riprenderò sovente le poche idee tocche di passaggio nella Introduzione, per richiamarle alla mente corredate di maggiori e più efficaci sviluppi. E non incresca, se, abbondando in diligenza, io mi sforzi di salire a una serie di considerazioni che a primo sguardo parranno attinte di tropp' alto: poichè io dovendo in ultimo ricollocarle ne' fatti per tentarne l' applicazione, a ciascuno verrà dato allora il convincersi che non altronde almeno le ho desunte che dalla osservazione de' fatti. Entro dunque in materia senza ulteriori comenti.

L' intelligenza non ha altro scopo che il *vero*. Ma tutto è vero nella natura, perchè tutto esiste positivamente, tutto soggiace a leggi uniformi ed immutabili; e non può supporsi verità più incontrastabile di quella che è garentita dal fatto autentico dell' esistenza. Il falso non si genera che in noi per la imperfezione de' sensi e la mal sicura deduzione de' giudizii; nè riveste mai forma obbiettiva che abbia alcuna realità fuori di noi. Quindi è che ne' prodotti di questa facoltà l' *ingegno* e l' *arte* si confondono: o, per dir meglio, tutto è operato dall' ingegno, e nulla o presso che nulla dall' arte. Il filosofo che investiga i fatti, sia nel mondo esteriore, sia ne' segreti della coscienza, ha certamente bisogno di molta sagacità per non ingannarsi sulla loro integrità ed esattezza: ma per farne corpo di dottrina e darne contezza altrui, non ha

che ad esporli sulla carta in quell'ordine stesso di origine, di successione e di reciproco legame, ond'ei li trova disseminati nel campo vastissimo della esperienza. Non essendo egli, da qualunque aspetto si riguardi, che il semplice storico dell'uomo e dell'universo, il suo solo merito nell'adempierne l'ufficio sta nella chiarezza, nella precisione e nella fedeltà de' racconti.

Non può ragionarsi del pari in quanto all'immaginazione, il cui scopo è unicamente il *bello*. Dappoichè non tutto è bello nella natura, a prender questo vocabolo, non nel suo significato filosofico, ma nel suo stretto significato estetico. Il difforme vi è ordinariamente frammisto sotto innumerevoli condizioni, ed ha sempre fuori di noi una realità obbiettiva che ci vien costantemente avverata dal testimonio de' sensi. Quindi ne' prodotti di questa facoltà l'*ingegno* e l'*arte* si disgiungono; cioè, non basta che il primo si mostri operoso ed altissimo, se l'energia e la squisitezza dell'altra non concorre ad imprimergli appariscenza, ombreggiamenti e risalti. E ciò nasce perchè il poeta il quale discompone gli oggetti naturali, a fin di scegliere quei soli fra i loro elementi che offrono caratteri di bellezza, ha bisogno di gittarli in altre forme, di farne sorgere altri aggregati, d'ispirar loro finalmente quel soffio di vita che li renda capaci di operar sulla moltitudine con impeto e magia. Non potendo egli attingere dallo spettacolo dell'uomo e dell'universo che fenomeni qua e là sparpagliati, dee ritemprar tutto con nuove combinazioni per adempier degnamente il suo nobile ufficio.

Nelle opere della fantasia, ben altrimenti adunque che in quelle dell'intelligenza, è da distinguer sempre l'*idea* dalla *esecuzione:* non perchè l'una possa reggere senza il concorso dell'altra; ma perchè amendue vengono elaborate da diverse potenze, e derivano essenzialmente da sorgenti diverse. L'idea è parto dell'ingegno, il quale sceglie con dilicato accorgimento le bellezze sparse nella catena degli esseri, investiga le relazioni di analogia che valgano a poterle ravvicinare e commettere, e determina il legame ideale che è proprio a riordinarle tutte in più peregrini e splendidi complessi. L'esecuzione è figlia dell'arte, la quale operando assidua in quegli

eterei concepimenti, dà loro corpo e realità visibile, ne varia e ne rinfresca gli originali colori, e li offre con pompa ed efficacia alla contemplazione pubblica. Il poeta non può trarre l'idea che direttamente dalla natura; perchè non è dato all'uomo di rinvenire altrove le materie prime a tutte le sue produzioni, sien meccaniche o intellettuali: egli non può trarre l'esecuzione se non tutta intera dal suo proprio fondo; poich' essa non consiste se non nella serie dei mezzi ch' egli impiega per trasmettere in altri con veemenza rapidissima le calde impressioni da cui il suo petto è in quel momento agitato.

La troppa sollecitudine di estendere a ricerche morali i rigorosi metodi della geometria fu riguardata sempre come pericolosa e traviante. Niuno per conseguenza confidi poter con precisione assegnare il punto invariabile ove cessano le funzioni dell'ingegno e cominciano quelle dell'arte. Siccome i prodotti di queste due facoltà si mostrano fusi ed inseparabili in un'opera di teatro, è difficile il nettamente discernere i principii ed i termini della lor vicendevole azione, o notar distintamente con la sesta del geometra alla mano la traccia che ciascuna dal suo canto v'imprime. Memori che l'ingegno è alimentato dalla natura, e che l'arte è alimentata dall'ingegno, noi dobbiamo star paghi a dedurne la differenza da quella loro indole specifica, onde ripugnerebbe di attribuire all'una gli effetti che apertamente son proprii dell'altra: e in noi basta all'uopo quell'ingenito senso che, investito dalla verità poetica, l'accoglie istantanea, la comprende in tutte le sue parti, e se ne convince per assenso istintivo, senza poter esprimere nè ad altri nè a noi stessi gl'indistinti motivi di quel convincimento.

Questo a me pare innegabile, che indipendentemente dai lumi della ragion pura, la quale ci astringe a consentire nella esposta differenza, essa ci è inoltre chiarita da questo fatto, che l'idea, non che nascer simultanea con l'esecuzione, ha bisogno assoluto di precederla: essendo pur noto a tutti che un pittore non istende la mano al pennello se non dopo aver concepita e armonizzata in sè l'immagine di ciò che vuol rappresentare sulla tela; e la mano gli è debole o restia

quando l'immagine che dee guidarla non sia fortemente e luminosamente impressa nel suo spirito. Al che si aggiugne esservi produzioni infinite, in cui l'idea è bellissima e l'esecuzione negletta, o in cui l'esecuzione è artificiosa e tristissima l'idea: ed è nuovo argomento che ciascuna di esse ha origine ed attività sua propria, e debbono per conseguenza esaminarsi separatamente. Sarebbe qui superfluo il citarne esempii: e per timore di smarrirmi, io in questi primi passi mi eleggo di esser piuttosto oscuro che confuso; poichè le susseguenti applicazioni potranno forse dar vivissima luce a dissipare le oscurità; ma, se una volta cado in confusione, non vi sarà filo di Arianna che mi tragga fuori del laberinto.

Riprendiamo la quistione da un altro aspetto. I critici han comunemente creduto che l'arte, per render certi, rapidi e non interrotti i suoi progressi, ha bisogno di modelli presi antecedentemente nelle creazioni stesse dell'arte. Quindi le loro cure infaticabili nel rintracciar quali fossero le opere di più rara e non contrastata eccellenza per offrirle come sicuri oggetti d'imitazione a' sopravvegnenti cultori di sì gentili studii. E questa opinione divenne col tempo sì fitta ed assoluta ne' loro animi, che quante volte le lettere e le arti decaddero dal loro antico splendore, essi non seppero ad altro attribuirne la cagione, che al dispregio ed all'obblio in cui per ignoranza o per bizzarria eran tenuti in quegli infelici tempi i grandi esemplari. Vi ha in ciò sicuramente un equivoco ben facile a ravvisarsi, ove per poco si consideri che, accettandosi questo singolar modo di veder le cose, le produzioni de' primi inventori delle varie arti della fantasia rimarrebbero fenomeni inesplicabili; poichè quegli autori non ebbero al certo innanzi agli occhi alcun modello di fattura umana.

Ma che può l'artista voler principalmente imitare in un lavoro di tal fatta, l'idea o l'esecuzione? Il tipo supremo dell'idea è nella natura; e restringersi a calcar le sole orme di coloro che l'hanno precedentemente ritratta, è un moltiplicare sterilmente le copie di un originale che rimane allora come se più non fosse: anzi le bellezze in questo caso, alterandosi per gradi, sparirebbero; perchè, non più attinte per ispirazione

dalla lor propria sorgente, perderebbero la grazia, la freschezza, la verità nativa; o tutt'al più si troverebbero con lo scorrer de' secoli piuttosto narrate per uso della memoria, che dipinte al vivo per alimento della fantasia. L'esecuzione dal suo canto non ha il suo tipo altrove che nelle facoltà particolari dell'artista; ed ogni sforzo in chi vien dopo per adeguare i modi di chi si avvenne a precederlo, restasi privo di scopo: dappoichè o l'imitatore non possiede le felici attitudini del suo maestro, e non perverrà mai a raggiugnerlo ne'suoi voli; o ne possiede di simiglianti, e andrà da sè agevolmente tosto che gl'impeti della sua immaginazione, sveglia dallo spettacolo di ciò che direttamente colpisce i suoi sensi, l'obbligheranno a produrre.

Non intendo inferire da ciò che lo studio de'capi d'opera dell'arte sia da riguardarsi come infruttuoso; ma notar solamente doversi tôrre que'lavori, non a modelli assoluti di una imitazione diretta, bensì ad interpreti e guide per venir da essi introdotto nel vasto tempio della natura, e col loro soccorso accoglier gli oracoli della divinità invisibile che vi è rinchiusa. Atti ad accendere più o men vivamente la fantasia, e predisporla a ricevere le abbagliⁱanti forme di quel bello che l'uomo può sentire e ritrarre, e non mai creare dal nulla, l'artista debbe usarne come di telescopii, per cui opera l'astronomo si alza lentamente dalla terra che lo sostiene, penetra con audacia ne' più remoti confini del firmamento, e scopre e misura ed arresta nel loro giro costellazioni e pianeti che la lontananza nasconde all' occhio nudo dell' osservatore. Quindi, a non corrompere il retto significato de' vocaboli, vuolsi rimaner di accordo, che lasciando alle sole opere della natura il somministrar materie alla imitazione, le opere dell'arte non possono che servir di fiaccole per render quella imitazione più rapida e più peregrina.

Questa differenza è importantissima; e dal non averla nettamente concepita, danni irreparabili derivarono in tutt' i tempi alle nobili arti dell'immaginazione. Le povere stravaganze del Bernini, le stupende creazioni del Canova non ebbero cagione dall'aver l'uno negletti, l'altro pregiati i capilavori della scultura. Amendue lessero con pari ardore ne'

venerandi avanzi di Fidia e di Policleto. Ma il Bernini ne fece a sè modelli d'imitazione indipendenti dalla natura, e cadde nel meschino e nell'esagerato: il Canova ne fece a sè guida ed interprete per la più facile intelligenza della natura, e toccò il sommo della grandezza, della grazia e della verità. Così Stazio e Dante si tolsero Virgilio a maestro, e l'ammirazione pel cantore di Enea fu di ugual forza in amendue. Se non che Stazio lo studiò per ricopiarlo, e scrisse un poema interamente obbliato da' posteri; Dante lo studiò per farsi da lui introdurre ne' misteri dell' universo, e creò un nuovo genere di poetica ispirazione, incognita a' passati, inimitabile agli avvenire.

Nè varrebbe l'opporre, come taluni han tentato, che anche in questo gli antichi, collocati più da presso a una natura ancor giovine, erano più in istato di ritrarla in tutta la morbidezza delle sue tinte, e in conseguenza più atti a servir con le loro opere di guide a' moderni per iscoprirne le bellezze. Se la natura fosse realmente cangiata per influenza di tempi, essa, rivestendo altre doti ed altro aspetto, dovrebbe operar diversamente in noi che non fece su' nostri antenati; e quindi ogni sollecitudine d'imitarla in quell'originario modo tornerebbe di niuna importanza per noi. Ma quella prima ipotesi è al tutto falsa. La natura non invecchia se non per coloro i quali non sanno altrimenti ravvisarla che per entro alle nebbie delle loro gelide fantasie: un'anima capace di generosi moti, sia pur qualunque il secolo e la regione in cui viva, la scorgerà sempre vergine e sempre bella. Pretendere infatti che i moderni non l'abbiano mai vista nella ridente giovinezza delle sue sembianze, non so se sia piuttosto un voler esser cieco o ingiusto.

Sarà però sempre vero, che anche usando di un capolavoro di poesia come di semplice guida ed interprete, convien leggere in esso l'idea, che è necessaria, e non già l'esecuzione, che è libera: e s'inganna chi crede poter cavare dall'una e dall'altra indistintamente una ugual dovizia d'ispirazioni e di lumi. L'idea trovandosi ritratta da modelli che hanno esistenza positiva nell'ordine immutabile delle cose, può aprir le vie a ravvisarli per nuovi e più compiuti aspetti, che senza

quel primo appoggio rimarrebbero forse occulti o inavvertiti. L'esecuzione per l'opposto, non essendo materia la quale possa mai raccogliersi da verun fonte unico d'imitazione, indica la sola varietà degl' ingegni che l' hanno concepita a lor modo; e non è di alcun preciso aiuto a chi spoglio per avventura di altrettanta forza di mente, voglia seguirne le tracce: poichè, estendendosi essa in ampissime gradazioni che la rendono infinita, rimansi fluttuante ed instabile secondo i passi progressivi o retrogradi delle diverse facoltà e de' diversi bisogni degli uomini.

Il vario uso fatto da' poeti delle tre celebrate unità della tragedia viene a sostegno irrepugnabile di questo principio. In tutte le grandi produzioni del teatro antico e moderno trovasi conservata sempre l'unità di azione; poichè questa ricongiungesi all' idea, di cui gli artisti di merito traggono l'impronta dalla natura e non si ardiscono mai di alterarla: ma non in tutte s'incontrano del pari conservate le unità di tempo e di luogo; perchè queste appartengono all' esecuzione che gli artisti han dritto di ordire secondo il modo ond'essi credono poter assicurare alle loro opere un più efficace successo pe' tempi e per le circostanze in cui scrissero. Se si fosse riguardato a questa essenzial differenza, si sarebbe forse imposto silenzio ai partiti intorno a così disputato argomento: poichè difendere o combattere astrattamente le unità di tempo e di luogo è ne' due casi un dar leggi all' arte che non sono affatto consentite dall' autorità della natura.

Queste considerazioni che si riferiscono alla facoltà de' poeti, segnano altresì de' limiti alla legittima giurisdizione de' critici. Dissi altrove che la sollecitudine di questi ultimi a determinar quali fossero i diversi generi della tragedia, mirava in origine a procurarsi con la semplicità de' confronti un mezzo facile per giudicar del merito delle tante opere drammatiche apparse in luce ne' diversi tempi. Soggiunsi che non altro influì sensibilmente a traviarneli, quanto la biasimevole precipitazione di fermarsi alle prime differenze, alle prime somiglianze visibili, e di trascurar quelle che più inerenti alla vera indole dell' arte, erano pur le sole che menar potessero con sicurezza di metodo all' oggetto proposto. Ed ec-

coci oramai già tanto inoltrati, da poter dare una prima applicazione a questo universale principio. Dappoichè già può ciascuno vedere che a classificar utilmente i generi fondamentali della tragedia vuolsi por mente all'idea che preesiste nell'animo del poeta, e non al particolar sistema col quale ei reputa conveniente di eseguirla.

Era questo il punto cardinale a cui io aspirava innanzi tutto di giugnere: e ciascuno può misurarne l'importanza, ove rifletta che ogni giudizio ha bisogno di termini, e che questi nei due mentovati casi non ci vengono ugualmente positivi ed incontrastabili. Se l'idea ha il suo tipo nella natura, con un tal modello avanti agli occhi è ben agevole al critico di provare che l'artista abbia mal distinta o mal imitata la natura. Se l'esecuzione per l'opposto è tutta di umano concepimento, e non ha altri modelli visibili fuor di quelli generati dalla fantasia, il critico che vuol giudicarne da legislatore assoluto, è soggetto a deviare per mancanza di dati, o, per dir meglio, per mancanza di una fiaccola che lo guidi nelle tenebre: e tutte le sue elucubrazioni non tendono le più volte che a mettere la sua propria maniera di vedere nel luogo dell'altrui: il che invece di sciorre il gruppo, ne rannoda sovente di più inestricabili, e le più dibattute quistioni si rimangono intatte.

A questo ultimo errore sono da riferirsi quasi tutt'i traviamenti della critica de' teatri. Due tragedie vengono ordinariamente riguardate di diverso genere, sol perchè in una l'azione dura da un sorgere a un tramontar di sole, nell'altra corre il periodo di più giorni o più mesi; sol perchè in una la scena è semplice e permanente, nell'altra cambia e trasporta la rappresentazione degli avvenimenti in varii luoghi; sol perchè in una sono introdotti pochi personaggi con un fatto unico, nell'altra si osservano molti episodii e molti personaggi. Se non che queste ed altre simili differenze appartengono all'esecuzione, quando il tutto sta a vedere qual è l'indole dell'idea preesistente alla composizione di quelle due tragedie, e nella sola diversità dell'idea ravvisar la vera diversità del lor proprio genere. Avrò infatti occasione di mostrare in seguito che le scuole più in apparenza disgiunte

si confondono per questo solo rispetto, e quelle più in apparenza simili ed affini sono fra loro apertamente disgiunte.

Ma, innanzi di proceder oltre, convien fermarsi a una difficoltà, che, non rimossa a tempo, si riprodurrebbe le cento volte ad impacciarne spiacevolmente il cammino. E si riferisce a quella illimitata libertà, che troppo leggermente forse, diran taluni, io mi arrogo di concedere alla esecuzione di una tragedia: onde stupiranno che io mi avvisi di sottrarla ad ogni freno di quelle necessarie leggi, le quali, se non altro, valgono a renderne comprensivo l' esercizio e a reprimerne almeno gli abusi. Perocchè invero se l' idea che preesiste alla esecuzione è da tenersi pari a germe vivente, il quale prorompe nella fantasia di un poeta in faccia allo spettacolo della natura, questo germe, a norma di tutto ciò che dalla natura si genera, dee pur contenere in potenza la determinazione precisa di certe date forme particolari, che nel successivo sviluppo lo additino come un essere da non venir mai confuso e scambiato con altri: essendo inconcepibile che il germe di un animale, per esempio, possa rivestir mai le forme organiche di una pianta, o quello di una pianta assumer le forme organiche di un animale. — Ed io assento nella similitudine, purchè non si esageri, e sopra tutto non se le accatti la severità di un teorema di geometria: e mi affretto ad esaminarla nelle sue ragionevoli applicazioni.

Certamente l' idea tragica chiude in sè come in embrione quelle sue forme organiche determinate, che nello svilupparsi la distinguono nettamente dalle altre produzioni della fantasia, e la mostrano d' indole sua propria e particolare: val quanto dire che in potenza queste forme sono ed esser debbono essenzialmente drammatiche, e non, per esempio, liriche, non ditirambiche, non epiche. In ciò sta unicamente la necessità invincibile che domina questo ramo dell' arte. Ma non è da obbliarsi la differenza da me altrove indicata fra l' uomo e la natura. Seguendo queste leggi sempre invariabili, è chiaro che altrettanto invariabili riuscir debbono le forme organiche contenute ne' germi ch' essa feconda. Ed essendo a quello per l' opposto data capacità grandissima di soggiacere a infinite variazioni, non dee recar meraviglia se nel fecondare

un' idea tragica, le forme organiche che le sono inerenti assumano spesso in lui mille variatissime apparenze. Anzi, siccome alla natura basta che gli animali sien distinti dalle piante, e non per ciò distribuisce identici lineamenti alle piante fra loro e agli animali fra loro, così basta pure all' uomo che le sue opere tragiche non si confondano con altre opere di poesia, senza che le tragedie stesse, perchè differiscon fra loro in quanto alle forme, cessino in quanto all' essenza di esser vere e rigorose tragedie.

Non però, togliendo alla critica ogni facoltà legittima di assegnar leggi stabili ed uniformi alla esecuzione, è seriamente da temersi che questa rimangasi al tutto in balía del capriccio e del disordine. Vi saranno sempre assai leggi severissime per essa, che unicamente derivano dalla sua intrinseca essenza, considerata in legame co' fini ch' ella si propone: ed il vero poeta le sente senza ragionarle, e vi si conforma d' istinto per assicurarsi fama e successi. Dappoichè non è cosa al mondo che la propria essenza, congiunta inseparabilmente a' suoi ultimi fini, non determini e circoscriva in guisa da non esser mai scambiata con altre, e non sottoponga per conseguente a leggi che non è in poter di alcuno l' infrangere: e un eminente spirito avea ben ragione di dire che in questo senso Dio stesso ha le sue leggi. Per comprender poi qual sia in ciò la sfera delle convenienze che non debb' esser lecito di oltrepassare, basti ricordarsi che la libertà illimitata, in letteratura come in politica, è mezzo e non già scopo: ond' è che per quanto ampia suppongasi la libertà dell' esecuzione in una tragedia, lo scopo a cui essa tende è da sè solo capace d' impedirle che non si vada errando in mille assurde deviazioni. Giustifichi un breve parallelo questo importante obbietto.

La sicurezza e la prosperità della vita costituiscono lo scopo che gli uomini si propongono di ottenere nel riunirsi in società civile, e l' assoluta libertà dell' azione e del pensiere è dovunque proclamata o almeno desiderata, come necessario mezzo a ciascuno di provvedere così imperioso bisogno col pieno esercizio di tutte le sue facoltà fisiche ed intellettuali. Ma ond' è che a niuna associazione umana è pur caduto in

mente di lasciar libero all' individuo il poter commettere a sua posta eccidii, furti, violenze e disordini di tal fatta? Mettendo da parte ogni considerazione di moralità, di cui è giudice incorrotto non la legislazione civile, ma la sola coscienza dell' uman genere, è facil cosa il rispondere che queste particolari azioni non appartengono punto alla classe delle libertà individuali; per ciò stesso che indipendentemente dal loro criminoso carattere, sono mezzi i quali, non che menare ad alcun fine sociale, distruggono la sicurezza e la prosperità della vita, che rappresentano, come dissi, il fine supremo della istituzione politica.

L' applicazione di questo principio alle umane lettere in generale non ha mestieri di troppi comenti. Lo scopo dell' arte è la bellezza; e indefinita dee concedersi all' artista la libertà di scegliere i modi ch' ei reputa più opportuni a giugnervi, senza che alcuna volontà estranea alla sua possa con giustizia rimproverargli ch' egli abbiasi tolto a ricalcar certe vie già note, o piuttosto ad aprirsene delle nuove. Ma ciò non porta che de' limiti certi non gli vengano pure assegnati dalla natura specifica della cosa: ond' è che se invece di bellezze produce mostruosità, non lo scusa o giustifica il dire ch' egli era libero di disporre a suo senno le parti dell' esecuzione: poichè divenuto ingegnoso ad annientare o disperdere l' interesse ch' ei mirava ad eccitare in altri, incorre nello stesso biasimo di coloro che sovvertono gli ordini civili sotto pretesto di voler liberamente esercitare le loro facoltà. Estendasi un cotal ragionamento alla tragedia in particolare, e se ne vedranno discendere le medesime incontrastabili conseguenze.

Nè questa dottrina colpisce una scuola anzi che un' altra; non dovendosi per puro amor di sistema bandir la croce nè addosso a colui che ne' suoi lavori d' immaginazione si piace alle così dette forme classiche, nè a colui che ama adoperarne di romantiche: purchè rammentino amendue che la libertà di esecuzione lor conferita dalla natura è mezzo e non fine, e che per conseguenza il diritto di usarne a loro arbitrio, sia restringendone, sia allargandone la sfera, non va sino a guastar l' idea fondamentale della tragedia. E in ciò i veri poeti non han bisogno di consigli. Se non che riman sempre fermo,

che dell' osservanza di quest' unica legge la critica non può dar giudizii con codici estranei alla mano, senza usurpare una giurisdizione che non le compete: o, in altri termini, non può l' adoratore de' classici chiamar falsa una esecuzione sol perchè la vede di genere romantico, nè l' adoratore de' romantici chiamare falsissima un' altra sol perchè la vede di genere classico. Il buon senso ed il buon gusto esigono che quella si dichiari ottima se attinge il suo fine, e pessima se lo smarrisce, sia pur qualunque la particolar forma ond' essa trovasi concepita in sè medesima. Da questo aspetto gli elogi e i biasimi della critica sono legittimi.

E purchè lo scopo dell' arte si rimanga illeso, la libertà dell' esecuzione è all' artista di tanto più necessaria, in quanto è impossibile che le regole anche più ragionevoli prescritte astrattamente dalla critica non sieno modificate nel fatto dalla diversa tempra degl' ingegni poetici. Avendo ciascun tragico modi suoi proprii di sentir le bellezze della natura, non può, nel trasmettere le sue impressioni ad altri, non dispiegare altresì modi suoi proprii di concepire, di disegnare e di dipingere le nuove combinazioni di cui piacesi a rivestire que' primi elementi, che non cessano per ciò di rimanere in sè stessi invariabili. Infatti nelle somiglianze apparenti di molte opere drammatiche, le dissomiglianze che derivano da questa special cagione, riescono sensibili ed aperte a chiunque vi medita con sagacità: e le occasioni di notarle a sostegno di quanto qui dico, mi saranno frequentissime, allor che questi preliminari compiuti, dovrò giustificarli con l' esame stesso de' fatti.

Or, ritornando al primo proposito, come in tanta immensità inevitabile di forme trovar precise analogie da trarne generi in numero definito? È forza di abbandonare questo campo di esperienza, più atto a solleticare una vana curiosità, che a somministrar documenti utili per rintracciar le origini e le vicende dell' arte tragica. La differenza de' generi è unicamente da indagarsi nell' idea che preesiste alla composizione organica di una tragedia. A chiarir nettamente in che questa idea propriamente consista, conviene innanzi tutto intendersi nel significato de' vocaboli: poichè sinora io non ne feci menzione se non come di una figura algebrica, cioè

come di un segno di valore incognito ed astratto, di cui è ormai tempo di rivelare il senso, tal che ne restino esclusi gli equivoci. Nel che procurerò di spiegarmi il più brevemente che mi sarà possibile.

In ogni tragedia è un fatto fondamentale che rappresenta, quasi direi, la materia grezza su cui l'arte del poeta si esercita per discernerla ne' suoi più infimi componenti, disporne talmente le parti che l'una all'altra succeda e l'una dall'altra derivi, ed organarla in guisa da offrire un tutto rigorosamente compreso ne' termini di una esposizione, di un inviluppo e di uno scioglimento. I critici antichi lo designavano col nome di *favola*, rivolto dal suo senso generico in un senso ristrettivo e di convenzione, per indicare ciò che è destinato a riempir l'ordito di un'azione drammatica. A' più recenti fra i critici moderni piacque sostituirgli il vocabolo *situazione*, tratto per un opposto metodo dal suo significato proprio ed ampliato ad esprimere un pari complesso di cose. E, a dir vero, è un felice traslato: poichè richiama di subito alla mente l'immagine di un individuo che si dibatte in mezzo a casi da' quali dipende la sua miseria o la sua fortuna, e così raccoglie e stringe in un sol gruppo gli avvenimenti, i caratteri e gli affetti, che sono i tre inseparabili elementi di ogni produzione scenica.

Io mi servirò indistintamente dell'una e dell'altra di queste due denominazioni. E dissi a ragion veduta riferirsi amendue al *fatto fondamentale*, per indicar quello in cui è direttamente collocato l'eroe del poema: perocchè se in alcune tragedie questo fatto è unico, è pur connesso in altre a fatti secondarii che tendono a dare ingrandimento e risalto a quel primo. Nè mi fermerò ad esaminare se convengasi allo scopo dell'arte che più situazioni s'incontrino in un'opera di tal fatta: purchè ve ne abbia una di fondamentale, intorno a cui si aggiri tutto l'interesse che si vuol produrre negli spettatori, io credo non doversi pretender altro dal poeta. Dipende poi dall'indole del soggetto che questa divenga più o men semplice o complicata: dipende dall'arbitrio dell'esecuzione ch'essa mostrisi unica o pur corredata di situazioni accessorie. Basterà che queste ultime non distruggano col loro

importuno concorso l'unità della prima, e sien dirette, non ad ecclissarla o rimpicciolirla, ma sì bene a rilevarne le linee e conferirle magnificenza e splendore.

Or non vi ha dubbio, che quantunque, percorrendo la lunga serie delle produzioni tragiche, queste situazioni fondamentali si manifestino infinite in numero ed in varietà, quanto le tradizioni storiche o favolose da cui vennero tratte, nondimeno è unicamente in esse che nascondesi, come invisibile spirito, l'idea di che andiamo in traccia: la quale ben altro che mostrarsi del pari varia e moltiplice, si diparte appena in due sole idee primitive, che pieghevoli ad assumere mille diverse configurazioni, si rimangono pur sempre nella lor nuda essenza immutabili e comuni a tutte. Quindi per nettamente scoprirle convien fare alcun poco astrazione dagli avvenimenti e da' personaggi positivi che occupano meccanicamente la tela delle tragedie a noi conosciute, e trasportarsi di volo in una regione donde, sparite le più principali differenze de' popoli e de' secoli, ci sia dato scorgere l'uman genere nelle sue eterne condizioni luttare a un tempo con la natura e con sè stesso, e ricever moto e individualità permanente da questo duplice impulso.

La tragedia riproduce sulla scena disastri eccitanti le simpatie della pietà e le commozioni del terrore: e per poco che la mente penetri a investigarne le origini, non ne troverà che due di veramente generali ed assoluti: cioè i disastri prodotti dal semplice concorso degli straordinarii ed impreveduti accidenti della vita; e i disastri derivanti dallo scontro impetuoso e reciproco degl'interessi e delle tendenze degli uomini riuniti in società civile. Perocchè è della condizione intrinseca dell'uomo l'anelar sulla terra in un doppio pelago di sciagurate vicende. Da un lato sono gli avvenimenti esterni ed accidentali che il circondano, il premono, l'incalzano, ed a cui non è in poter suo di sottrarsi: egli combatte contr'essi per effetto della sua ingenita attività; e restandone vincitore o vinto, li rende strepitosi e memorabili per l'ostacolo che loro oppongono l'altezza del suo carattere e l'energia delle sue indomabili passioni. Dall'altro sono gli avvenimenti preparati dalle gelosie, dalle ambizioni,

dalle avide cure, onde i mortali, sostenuti altresì a gara da passioni e da caratteri violenti, si urtano tumultuosamente fra loro per insanguinarsi l'un l'altro.

Di queste due specie di disastri, il primo indica l'uomo alle prese con la natura e soccombente alle miserie della sua condizione finita; il secondo, alle prese co' suoi simili e soccombente a' mali della società civile. All' uno predomina il *caso;* e si risolve in una rivoluzione istantanea ed accidentale, che rovescia un essere giù dal colmo della prosperità nelle voragini dell' infortunio: all' altro predomina la *volontà;* e si risolve in un contrasto di virtù e di delitti, che s' investono fra loro per soverchiarsi a vicenda. Quello è inerente a tutto l' uman genere, perchè rappresenta con estese linee il rapido, il passeggiero, l' inconsistente della vita terrestre: questo non si riferisce che ad una parte sola dell' uman genere, perchè esige corredo di circostanze propizie per dar buon successo alle determinazioni di una volontà virtuosa o malvagia. Ed amendue si lascian distinguere per le cagioni da cui derivano, per gli effetti che ne procedono, per le differenze infine sì nette, sì sporgenti, sì ombreggiate, che a niuno è possibile di scambiare o di confondere.

In queste due sole classi di rovinose vicende sono da leggersi le idee preesistenti alla esecuzione di una tragedia; e per conseguenza i due generi fondamentali in cui tutte le tragedie debbono essere distintamente partite. Laddove infatti facciasi cumulo di quanto variatissime combinazioni drammatiche sono apparse in luce dall' origine del teatro greco sin oggi, apertamente si vedrà non esservi altro in esse a discernere che la dipintura più o meno artifiziosa o di qualche strepitosa rivoluzione della vita in cui domina ciecamente il caso, o di un qualche ben sentito contrasto di virtù e di delitti in cui domina scientemente la volontà. E sfido la più ardita e sagace intelligenza ad indicarne altre di diversa indole. Perocchè le differenze apparenti, le quali, assegnando a ciascuna tragedia una situazione particolare, sembrano far di ognuna di esse un genere a parte, e così portarne la moltiplicità all' eccesso, appartengono alla parte materiale de' soggetti, e non alla parte ideale ov' essi vengono adagiati; o

in altri termini, sono da riferirsi a' soli soggetti personificati, che tratti dalle tradizioni storiche o favolose de' varii tempi e de' varii luoghi, si mostrano varii anch' essi secondo gli avvenimenti, i caratteri, gli affetti, le opinioni, i costumi de' diversi individui che si chiamano sulla scena.

Niuno frattanto trascorra in premature obbiezioni a questo nome di *caso*, che il comune de' filosofi suol riguardare, non solamente come spoglio, ma e ancora come incapace di ogni specie di moralità determinata, allor che s' inframmette ad influire più o men dappresso nelle umane vicende. Vedremo in seguito quanto una prosuntuosa e volgar filosofia s' inganni nel giudicarne con sì biasimevole precipitanza; e per l' opposto quale altissimo partito seppe trarne sempre la poesia per ricongiungere ne' suoi vasti concepimenti il finito all' infinito. E parlo non di quella poesia gretta e stentata che parte da computi d' intelligenza e trattiensi a notomizzare pedantescamente la sola catena delle cagioni e degli effetti che cadono, per così dire, sotto il geometrico senso del tatto; ma bensì di quella che, seguendo libera i voli dell' immaginazione, passeggia in regioni sconosciute, e in un sol punto e in una sola vista abbraccia l' universo nelle relazioni più straordinarie ed occulte de' suoi grandi fenomeni. Ho qui additató il nudo fatto, appellandolo col suo proprio nome senza circonlocuzioni ambigue: ne svilupperò fra non molto le prodigiose, benchè a primo sguardo incomprensibili, condizioni poetiche.

Nè può insorgere alcun ragionevole dubbio nel riflettere che nelle umane vicende il *caso* ed il *volere*, non che andar fra loro disgiunti, sembrano anzi rifluire spessissimo l' un sull' altro, e prestarsi reciprocamente aiuto, perchè gli effetti ne riescano più memorandi e terribili. La principal quistione è qui di scorgere qual di essi prevale a servir di centro unico all' azione. Dall' altro canto è a distinguer sempre fra una volontà che *resiste* e una volontà che *opera;* e non ravvisar che nella prima la possibilità di associarsi al caso, senza punto alterarne l' occulta influenza. Gl' impeti di una volontà inflessibile sono del pari ardentissimi, a cagion di esempio, in un Edipo e in un Atreo. Ma nell' uno è volontà resistente, la quale non crea, ma sol concorre a precipitar con maggiore

strepito verso il loro termine le accidentali sventure da cui quel principe è straziato. Nell' altro è volontà operante che occupa da sè sola il principio, il mezzo ed il fine dell' azione, e senza verun estraneo soccorso prepara appensatamente le trame per rovesciar sulla profuga famiglia di Tieste l' esterminio e la vendetta. Le applicazioni renderanno aperto una differenza che per ora io mi starò pago ad accennar solamente da lungi.

È qui necessario il notare che i critici non possono altrimenti discernere questi universali principii, se non addentrandosi con pari sagacità e perseveranza nell' esame filosofico delle produzioni dell' arte, ove a primo aspetto essi non veggono che una copia di situazioni tanto innumerevoli e varie fra loro, quanto varie ed innumerevoli son presso a poco le tragedie di cui quelle costituiscono la base; ma ove nondimeno, con l' aiuto d' industriose comparazioni, è a' critici facil cosa lo scorgere due sole idee archetipe, le quali, arrendendosi alle moltiplici forme che i fatti positivi imprimono loro, animano pur tutte indistintamente quelle situazioni in apparenza diverse, e da sè sole concorrono ad operarne lo sviluppo e lo scioglimento. Il che somministra una novella prova di ciò che altrove io dissi: non poter cioè la critica dalla natura scendere all' arte, ma dall' arte risalir per gradi alla natura; poich' essa non ha mezzi efficaci di porsi a contatto con l' una, se non in quanto l' altra le fa da guida e da interprete. E si vorrà consentire che per la ragion contraria il poeta, il quale ingenera quelle opere, non può attingerne le idee preesistenti se non dalle ingenue ispirazioni che gli vengono effuse direttamente dalla natura.

Noi certamente ignoriamo quando il primo germe delle grandi creazioni fu accolto e fecondato nella fantasia di un vero poeta: è però sicuro che in lui il fermento della materia ideale, se cosi è permesso di esprimersi, precede sempre quello della materia personificata di cui fa uso ne' suoi lavori. Poichè l' ingegno poetico, quantunque in origine si nutra segretamente anch' esso delle piccole e slegate immagini di una lenta esperienza; pur tuttavia, quando prorompe in azione, non più ravvisa nell' ordine dell' universo se non immensi ed

eterei aggregati, ov' egli lanciasi con impeto senza percorrere gradazioni troppo successive: nè si ferma in séguito a casi particolari, se non per soddisfare all' inquieto bisogno di riprodurre egli stesso quelle dipinture sotto sembianze determinate, e vi si apprende con energia, sol perchè li trova idonei a potervi adagiare quelle ispirazioni fuggitive, come ad organi intermedii per far passare sensibilmente in altri le sue proprie affezioni. Questo andamento è anzi il solo che diparte l' ottimo poeta dal pessimo. Omero non fe uso de' popolari racconti intorno alla guerra di Troia se non perchè li credè atti a rappresentargli in visibil modo il tremendo spettacolo delle rivoluzioni degl' imperii, ch' egli avea idealmente osservato nella natura, prima d' immaginar l' Iliade.

So che questa maniera di veder le cose, offende molte prevenzioni. Alcuni critici, avvezzi a cercare il bello per dissezioni anatomiche, non osano pur supporre che l' ingegno poetico possa mai battere un tutt' opposto cammino. Sono persuasi che indipendentemente da ogni anteriore influenza della storia ideale dell' uman genere, l' alito della vita è ispirato al poeta da' soli avvenimenti tratti dalla storia positiva di un popolo o di un altro. Quindi gli negano sovente la facoltà di metter altro sulla scena che personaggi rigorosamente storici: come se questi potessero divenir teatrali pel solo fatto di essere una volta esistiti; come se i personaggi favolosi o inventati non avessero un ugual valore per coloro che ignorano la storia, e non è al certo il più piccol numero; come se per tai personaggi vi fosse altro d' inventato che il nome, quando le loro passioni e i loro caratteri sono attinti dal fondo stesso della natura umana; come se finalmente l' Apollo del Vaticano dovesse tenersi per mostro, sol perchè un filosofetto assicura con gravità essere impossibile che un Apollo sia realmente sceso dal cielo a servir di positivo ed original modello allo scultore. Quinci derivano altresì le bizzarre dottrine su quel che oggi con tanta importanza chiamasi *dramma storico.* Ma di ciò diremo a suo luogo.

Ricapitolando in breve tutte le antecedenti riflessioni, a me sembra di aver posto in sodo:

1º Che in un' opera drammatica è da distinguer sempre

l'idea dalla esecuzione; appartenenti, la prima all'ingegno che sceglie nell'ordine dell'universo le bellezze elementari, e ne investiga le occulte giunture a fin di riordinarle in nuovi e più prodigiosi complessi; la seconda all'arte, che dà risalto di forme e di colori a' complessi immaginati, e ne fa oggetti di spettacolo e di ammirazione al pubblico;

2o Che l'idea è necessaria, perchè circoscritta da modelli esistenti in natura, e dalla cui fedele imitazione a niuno è permesso di allontanarsi; laddove l'esecuzione è libera, perchè consistendo ne' soli mezzi adoperati dall'artista per comunicare ad altri variamente ritemprate le immagini da cui è colpito, non soggiace che all'obbligo di non mai smarrir lo scopo che l'arte si propone;

3o Che intendendo la critica di ridurre tutte le produzioni tragiche a pochi generi, per così spianarsi le vie da poterne ben valutare il rispettivo merito, ella debbe attenersi alle differenze e alle somiglianze dell'idea che ha termini certi di comparazione nelle opere della natura, e non a quelle dell'esecuzione che non ne offre di uniformi e di stabili per alcun rispetto;

4o Che non potendo questa idea risolversi che o in una disastrosa rivoluzione della vita prodotta da estranei ed impreveduti accidenti, o in un contrasto di virtù e di delitti nato sentitamente da determinazioni di volontà, non altrove che in queste due situazioni predominanti ed astratte, sono da riconoscersi i veri, positivi e fondamentali generi della tragedia.

Questa prima serie di esami tornerebbe incompiuta, ov'io trascurassi di giustificare con necessaria digressione un precetto contro al quale combatte l'autorità di una delle più grandi fantasie del secolo. Piacque allo Schiller, senza nè aver pure il menomo sospetto di enunciare una dottrina equivoca, di porre come massima, esserci tre diverse specie di combinazioni drammatiche, di cui l'una rappresenta soli avvenimenti, l'altra soli caratteri, la terza soli affetti: il che importerebbe che potendo convenevolmente scindersi, e per conseguenza operar da sè soli, questi non sono, come poc'anzi mi occorse di stabilire, tre inseparabili elementi di

qualunque azione tragica. Non saprei diffinire se l'illustre artista traesse veramente questa poetica dalla storia del teatro: poichè le applicazioni ond' ei cerca sostenerla, mi sembrano vaghe dall' un canto e falsissime dall' altro; e avrò altrove occasione di riparlarne più tritamente. Toccandola qui di passaggio, non debbo nascondere che la distinzione mi riesce poco esatta, perchè la veggo del pari smentita dalla ragione e dalla esperienza.

Domando innanzi tutto se il più acuto ingegno perverrebbe a farsi una chiara e precisa nozione di una tragedia in cui fossero avvenimenti senza caratteri e senza affetti. Un avvenimento, per contenere un senso poetico qualunque, dee supporsi percuotere esseri appartenenti alla razza umana: e questi non possono concepirsi mai spogli nè di quella sensibilità naturale che li rende capaci di passioni, nè di quel complesso di abitudini buone o malvage, contratte nel corso della vita, che costituiscono i caratteri. Verrebbero altrimenti come stoici impassibili, in cui queste due qualità si suppongono compresse, se pur veramente lo sono: e si è da gran tempo notato, lo stoico non essere personaggio drammatico; perchè il teatro esige fin le apparenze di un' anima passionata e rilevantesi al di fuori con proporzioni morali determinate. Sì che per comprendere nel rigore de' termini una situazione in cui non sieno nè affetti nè caratteri, bisogna immaginare un avvenimento che operi nel vòto, e non si riferisca ad alcun essere sensitivo che ne provi in sè l'influenza prospera o avversa.

Ma che sarebbero i caratteri in una tragedia, non congiunti ad alcuna situazione che lor serva di base, ad alcun affetto che loro infonda dell'anima? Un carattere non si rende sensibile, se non luttando con gli accidenti esterni dall' un lato, e con le commozioni interne dall' altro: sì ch' esso ha bisogno assoluto di un campo certo ove prorompere con veemenza, e di un impulso vigoroso che lo metta in azione; e se non opera entro una situazione sentita e per forza di un impeto affettuoso, è un vero fantasma. E non è pur da credere che i caratteri, agitandosi fra loro, possano aggrupparsi in modo da ingenerar da sè soli una situazione drammatica:

se questa non preesiste a offrir loro un centro unico di movimenti, si rischia di produrre alcuna di quelle scene bizzarre, onde i fanciulli, dopo aver tagliato da molte e varie incisioni tutte le figure che lor sembrano di più finiti contorni, le dispongono a lor senno su di una tavola, e cosi presentano in confusa prospettiva un Achille cruccioso a fronte di un eremita penitente, ed una Cleopatra moribonda a fianco a un'avventuriera che le indovina le sorti.

Per quel che finalmente riguarda l'indole di una tragedia in cui tutto sia affetti senza il menomo conforto di avvenimenti e di caratteri, confesso apertamente essermi impossibile di concepirla, non che di esprimerla; poichè le passioni non hanno nè vigore, nè ampiezza, nè impeto, quando non sieno essenzialmente radicate nel fondo di un carattere, che investito da una situazione disastrosa, mostrisi atto ad accoglierle e ad alimentarle. Scorgo infatti che altri critici moderni, dotti, ma facili ad abbracciare una opinione allor che la incontrano garentita da qualche nome illustre, parlarono anch'essi di opere drammatiche fondate in soli caratteri o in soli avvenimenti, perchè a torto o a dritto credettero aver bastevoli documenti alla mano per farne l'applicazione, e non però si avvisarono intrattenerci di produzioni fondate in soli affetti; prevedendo forse che a citarne esempii sarebbero stati costretti a non rifrugare altrove che ne' ricchi repertorii di Charenton e di Bedlam. E nè pur vi sarebbero riusciti; perchè il matto stesso non s'infiamma di passioni, se non in quanto negli accessi della sua follia si estima re, papa o conquistatore, e così si colloca delirando in qualche cosa che tien luogo di avvenimenti e di caratteri.

Si dirà per avventura che io esagero i termini della quistione; che favellandosi, per esempio, di una tragedia in cui l'avvenimento è tutto, debbe intendersi che la dipintura di questo prevale sulle altre parti della produzione, e che quindi gli affetti ed i caratteri vi appariscono in lontananza, ma non ne sono interamente rimossi o annientati. E mi converrà rispondere che una tal difesa, invece di affievolire, aggrava l'imputazione e la rende ancor più aperta ed inescusabile. Poichè un avvenimento non importa conseguenze memorabili

e strepitose, se non in quanto è sostenuto da presso con energica e perseverante lutta da caratteri inflessibili e da impetuosissimi affetti. Allor che questi ultimi sono pieghevoli o scoloriti, tutta la grandezza del primo si dissipa per difetto di materia che lo alimenti; e vien pari a procella che si tenterebbe invano descrivere come rovinosa e tremenda, quando invece di spezzar macigni, abbatter torri ed incender foreste, non fa che smuovere pochi fasci di strame disseminati ne' campi. Il solo contrasto della forza può conferir luce, risalti e sembianze formidabili alla forza.

Quali più spaventevoli sciagure di quelle che scoppiano a danno di un Edipo e di un Lear? Ma ove costoro si spogliassero di quelle passioni ardentissime e di quei caratteri indomabili onde i due più grandi maestri dell' arte presso gli antichi e presso i moderni seppero animarli entrambi; le triste vicende di cui furono le vittime, sparirebbero; perchè non provocate da resistenti potenze a precipitar con fracasso verso il loro ultimo scioglimento. E altrettanto inetti e ammiseriti risulterebbero i più alti caratteri, ove non si mostrassero collocati in fondo a una situazione in sè stessa disastrosa e terribile. Un Ercole ci appar gigante allor che lanciasi con gemiti disperati sul rogo, per cessare e il dolor fisico insopportabile che gli cagiona la tunica intrisa nel sangue di Nesso, e il dolor morale oppressivo che in lui è sveglio dall' idea di essergli stato recato quel dono per troppa semplicità dalla tenerissima delle spose: ma ci apparirebbe ridicolo e pari a donnicciuola da trivio, se avesse menato un ugual rumore, sentendosi investito da una febbre intermittente.

Se Schiller mirasse a notar come grave difetto quello in cui incorrono i tragici allor che si attentano di scindere nelle loro opere i caratteri dagli avvenimenti, niuno al certo vorrebbe contraddirgli; e la sua distinzione altro non esprimerebbe che un fatto storico. Ma egli assume che il tragico può non tener conto degli uni rappresentando gli altri, e per le ragioni esposte di sopra, il principio a me sembra falso: ei soggiugne che presso i classici greci vi ha situazioni senza caratteri, presso i moderni romantici vi ha caratteri senza situazioni; e per le ragioni che saranno esposte in seguito, il

giudizio a me sembra falsissimo. Per ora mi giova il restringermi a sostenere, come general dottrina, che in una produzione drammatica è bisogno imperioso, non solo di serbar sempre in concorso gli avvenimenti, i caratteri e gli affetti, ma e inoltre di dar sempre loro uguali e permanenti proporzioni; perchè ove gli uni manchino o sien deboli, la pretesa magnificenza onde si cerca di rivestir gli altri, si rimpicciolisce e si disperde.

Raccogliamo le fila delle antecedenti ricerche. Dissi che le due situazioni ideali di cui toccai poc' anzi, sono ugualmente in natura, sol perchè ne derivano come da una sorgente unica e diretta: ma ciò non importa ch' esse abbiano a riguardarsi di valor consimile in quanto agli effetti che son destinate a produrre negli spettatori; essendo facil cosa il discernere che l' una ritrae dalla grande natura, l' altra da una sola e non certamente la più splendida delle sue parti. Di questa inegual tempra dirò di proposito nel capitolo seguente. Convien frattanto qui rammentare, che questa differenza di generi non è nè mai esser poteva coetanea all' origine dell' arte: dipendente dalla varia direzione che circostanze particolari impressero agli spiriti, essa venne introdotta col progresso de' tempi, e avvalorata da quei cangiamenti nella maniera di sentire degli uomini e delle società che i tempi rendono inevitabili. Mi è quindi bisogno di determinar le condizioni nelle quali gli antichi e i moderni si ritrovarono successivamente collocati in faccia alla natura, a fin d' indagare le cagioni che li trassero a diversamente osservarla e dipingerla. Questa ricerca, di cui si vedrà in seguito l' importanza, ci darà un avviamento sicuro per la scoperta di utili verità sulle vicende dell' arte tragica.

Gli antichi, trovandosi nell' adolescenza della vita civile, doveano esser necessariamente eccitati da impressioni ardenti, ma eccessivamente rapide e fugaci: poichè gittati in mezzo alla tanta varietà di oggetti che l' universo per la prima volta offriva innanzi ai loro sguardi attoniti, essi veniano mal loro grado assorti nel piacere ingenuo di seguirne i movimenti, e di passar d' uno in altro con estasi di maraviglia, mal reggendo alla cura di penetrar molto addentro nella loro indole

relativa. Tratti dall' impeto di una età caldissima che non soffre andamenti troppo gravi e misurati, essi poteano star paghi a sfiorar semplicemente la conoscenza della natura; e non avendo nè l' agio nè il bisogno di andar più oltre, faceano a sè delizia della sola maestà delle forme ond' ella suol da prima svelarsi alla nostra immaginazione. Quindi nelle loro ispirazioni poetiche il valore del sentimento dovea consister per essi più nella vivezza, che nella intensità delle immagini, più nella pompa dell' espressione e nello splendore del colorito, che nel recondito de' pensieri e nella peregrina combinazione delle attitudini.

I moderni, per contrario, trovandosi nella maturità della vita civile, doveano aver necessariamente sormontato il periodo di quelle prime rapidissime impressioni che son proprie della giovinezza, e ritenendone in sè le impronte, non lasciarsi così facilmente svolgere nel movimento degli oggetti, che riuscisse loro impossibile di penetrar più addentro nella loro indole, e investigarne le più arcane doti. Cessata l' estasi di quella età impetuosa che vede tutto sotto sembianze fluttuanti, essi poteano spingere i loro sguardi adulti nella natura, e introdursi gradatamente ne' suoi riposti e non ancor discoperti segreti, a fin di estendere i dominii della verità e guadagnar nuovi mezzi all' imitazione. Quindi ne' loro poetici tentativi il valore del sentimento, alimentato a un tempo da rimembranze abbaglianti e da meditazioni riposate, dovea consistere per essi nella profondità non meno che nella vivezza delle immagini, e riunire alla espressione ed al colorito una più recondita eloquenza di pensieri e delle combinazioni più ampie ed ardite.

Questa distinzione è la prima a notarsi fra gli antichi e i moderni, e si fonda in ciò che la ragion comune offre di più certo nel corso ordinario delle umane cose. Perocchè i popoli hanno le loro età, come gl' individui; e per essi la forza del sentimento ha, come l' avanzamento della scienza, una scala di progressione che la stessa barbarie può arrestar talvolta, ma non mai torcere in movimenti retrogradi. Certamente, se ciascuna generazione sparisse in un tratto per dar luogo a quella che dee seguirla, ciò non avverrebbe, e l' uman genere

si rimarrebbe in una eterna infanzia. Ma in realtà le cose procedono altrimenti. Le generazioni s' incrocicchiano, si mescolano, si confondono per cagione degl' individui che con la loro esistenza più o men prolungata servono di passaggio e di legame a due generazioni che si succedono: ed è impossibile che l' una non tramandi all' altra una copia di sensazioni e di lumi, che inoltrandosi lentamente, costituiscono quel che si chiama l' esperienza ed il progresso de' secoli.

Da ciò risulta, che un uomo invitato a decidere del merito degli antichi e de' moderni senza conoscer punto le loro opere, è tratto volentieri a conchiudere da quella sola general considerazione, che i moderni debbono aver sorpassato in tutto gli antichi; essendo pur sempre vero che, per quanto alto si levi un ingegno di vent' anni, deve in pari circostanze, e tutto computato, potersi levare altissimo un ingegno di quaranta: poichè questi alle splendide impressioni della gioventù riunisce la saviezza, l' esperienza e la vigoria dell' età matura. Ed è infatti esattissimo un tal giudizio, ove si riguardi alla sola parte scientifica de' progressi dello spirito umano, su cui l' antichità non operò che deboli tentativi, mentre ricevea da' moderni più larghi e positivi sviluppi. Ma ond' è poi che questo andamento ascendente non si osserva con ugual costanza nelle produzioni dell' arte, per le quali gli antichi si rimangono cosi eminenti, che noi siamo astretti spessissimo a riguardarli come insuperabili?

La ragione di questa differenza mi par semplice e spedita. Gli antichi, collocati a fronte di un sol ordine d' impressioni, doveano o non discernere la natura, o ravvisarla nelle sue vere e più portentose forme: poichè nuovi a' casi della vita, essi vedeano tutto da per sè stessi, senz' altra scorta che del sentimento ognor sollecito a concepire, e della fantasia ognor preparata a dipingere. I moderni per l' opposto, avendo acquistato più ampia istruzione di esperienza ed una forza sempre crescente di sentimento, doveano con queste due notabili facoltà o riuscir superiori agli antichi facendone buon uso, o rimanersi inferiori a sè stessi abusandone. E l' uno e l' altro caso è realmente avvenuto. Quest' assertiva tien del singolare in apparenza: ma, essendo garentita dal-

l'autorità de' fatti, io confido di renderla piana ed evidente, cercando innanzi tutto di spiegarmi sul significato de' vocaboli.

Mi fermo da prima all' istruzione, la quale è certamente più ricca e profonda ne' moderni che negli antichi: ed osservo che a ben valutare la sua influenza nelle arti della fantasia, conviensi riguardarla per un doppio aspetto. Talvolta, apprendendosi vigorosamente all' anima, vi si trasfonde e vi s'immedesima in guisa da nutrirla per così dire di nuove conoscenze, e da estenderne proporzionatamente le facoltà senza però comunicarle alcuna special direzione che la rivolga mal suo grado anzi verso un oggetto che verso un altro della natura. Tal altra, dopo aver somministrato energia ed alimento all' anima, fa nascere insensibilmente in lei delle tendenze di predilezione, e la trascina verso particolari contemplazioni, le quali occupandola troppo esclusivamente, diventano per gradi materie di passioni e di forti abitudini intellettuali, da cui non è più possibile in seguito di ritrarla.

Or nel primo caso l'istruzione non nuoce alla poesia; perchè continuando a tener l'uomo in cospetto della natura gigante, lo conserva sempre in istato di abbracciarla in tutta l'immensità de' suoi splendidi fantasmi. Nel secondo, essendo essa utilissima alla scienza, la quale ha bisogno d'isolare i fatti per ben determinarne l'indole, riesce ordinariamente dannosa alla poesia; perchè concentrando l' attenzione dell'uomo ne' soli oggetti delle sue abituali tendenze, produce il doppio tristissimo effetto di fargli esagerar le minuzie della natura, e di renderlo incapace di più oltre comprenderne l'immensità. La prima specie d'istruzione appartiene sicuramente agli antichi, e a me sembra che i moderni abbondino spesso nella seconda. Che poi ciò debba unicamente attribuirsi, non ad alcuna inuguaglianza nel valore intrinseco degl' ingegni, ma bensì al concorso inavvertito di estranee circostanze, pochi cenni, dati altresì in via di esempii, basteranno a provarlo.

Gli antichi, non ancor possedendo critici, prendeano a sola guida gli artisti: e niuno ignora che le opere dell' arte, ritenendo in sè l'immagine schietta e non alterata della na-

tura, dispongono gli spiriti a ravvisarla nella sua grandezza, e a dipingerla senza inconsiderate preferenze dell' una delle sue parti nobili sull' altra. I moderni per lo contrario, avendo dovizia di critici, furono più tentati di torli a guida in concorrenza, se non pur talvolta in dispregio degli artisti: e niuno ignora che le produzioni della critica, benchè le più volte contengano precetti cavati dalle bellezze che gli artisti disvelarono, li rendono spesso equivoci pe' falsi metodi di osservare e di astrarre; e ancor più spesso guasti, sia per ciò che i critici vi aggiungono del loro, sia per l' importanza ch' essi dar sogliono più alle forme della esecuzione che alla essenza dell' idea destinata a infonderle vita e movimento: onde gli spiriti così predisposti trovansi allettati a preferenze e a deviazioni funeste sempre a' progressi dell' arte.

Per conseguenza i primi, traendo semplici, ma spontanee, le regole dell' arte dalla situazione astratta che gli ispirava, non ricorreano a soggetti positivi se non per dare visibile realità a' loro concepimenti; e così le immagini si armonizzavano da sè medesime e prorompeano calde di meraviglia dalle loro anime commosse. I secondi, per l' opposto, preoccupati da opinioni e regole preesistenti nelle loro intelligenze, trassero un po' troppo meccanicamente l' idea da soggetti storici o tradizionali, qual che la sua indole specifica si fosse; onde le immagini, inceppate in quei laberinti, uscivan fuori più adulte, ma meno spontanee, e quasi spinte da estranea forza, anzi che da propria mobilità. Ed è agevolissimo lo scorgere gli effetti diversi di questo diverso fonte di azione e di esperienza. L' autorità della critica soverchiò sovente quella dell' arte; e tale che prendendo Omero e Virgilio ad interprete, avrebbe dato opera a nobili combinazioni, preferì loro Aristotile e Quintiliano, e si rimase al di sotto del mediocre.

Aggiungasi che i primi e più eminenti fra gli antichi, come Eschilo nella tragedia e Fidia nella scultura, studiarono in Omero; e da quel padre dell' altissimo canto poteano attingere ispirazioni e non modelli: poichè l' Iliade contiene tragici episodii e descrizioni di esseri fortissimi, ma non compiute tragedie o getti visibili di statue. Quindi fu loro facile di riu-

scire del pari grandi ed originali: un dio li animava; ma piena libertà rimanea loro di sceglier le strade a percorrere nel mandare ad effetto i loro lavori d'immaginazione. Gli antecedenti drammatici e scultori non poteano averli direttamente guidati, perchè essi ne trascesero l'arte e le conferirono ingrandimento e perfezione. Euripide e Lisippo per l'opposto lessero non solo in Omero, ma in Eschilo altresì ed in Fidia: e perocchè questi aveano loro aperto il sentiero all'esecuzione, essi, alquanto in loro preoccupati, fecero degli sforzi per non parer di copiarli; e deviando d'una maniera stentata, segnarono, come han già molti osservato, il principio alla decadenza dell'arte tragica e statuaria ne' Greci.

L'immensa ricchezza de'moderni in opere dell'arte dovea poter sovente produrre effetti ancor più positivi. Quante mirabili epopee, non calcate sulle orme greche, da eccitar vivissima l'emulazione di correr con pari volo i campi della fantasia! Ma se a taluno che imprende a scriver tragedie, s'insinui di preferir lo studio di queste alle stesse più nobili creazioni drammatiche, ei sarà quasi tentato di deridere un tal consiglio. Ed è pur vero che le apparenze lo ingannano. Poichè le prime, essendo di diverso genere in quanto a ciò ch'ei si propone di fare, gli largiscono ispirazioni e gli lasciano libero lo spazio a cercar nelle sue proprie facoltà modelli da eseguire; dove le seconde, essendo di simil genere, gli somministrano a prima giunta modelli; ond'ei troppo fitto in quegli esempii, o li siegue ciecamente, e divien copista; o se ne allontana con disegno, e divien duro e forzato: poichè pieno delle sue letture, la strada ch'ei prende non è scelta spontanea, ma deviazione artifiziosa per non sembrar d'imitare che sè medesimo.

Così nella ricerca della verità poetica gli antichi e i moderni furono ugualmente solleciti per ben dipingerla nelle loro produzioni: se non che la condizione più o men predisposta delle loro anime dovea anche in questo metter fra loro una rilevantissima differenza. È certo che gli antichi cercavano la verità in grazia del solo piacere che ne deriva in chi la contempla, e delle alte affezioni ch'essa pone in movimento a fin di spargere di qualche fiore il penoso cammino della vita.

Quindi furono discretissimi nelle opere dell'arte a non indagar la verità che pe' soli aspetti i quali menar potessero a quelle utili conseguenze. E quando essa offriasi troppo intensa, temendo di esserne abbagliati o forse anche raffreddati, si affrettavano a coprirla di un velo trasparente, fermamente persuasi che il piacere dileguasi a mirar troppo a nudo la verità; e consacrarono questa massima profonda nella bella favola di Psiche.

Ma i moderni, per molto corredo d'istruzione, cercano sovente la verità in grazia della verità medesima; e la discompongono per osservarla ne' suoi più infimi elementi; obbliando che la luce ond'ella è rivestita, splende vivissima nel tutto, e si disperde e si spegne ne' particolari; e che scompagnata da voluttà, essa è fatta per intristire anzi che per accendere la mobile fantasia dell'uomo. Per conseguenza, impazientissimi a sviscerarla in tutte le sue anatomiche filamenta, si avvennero spesso a vederla profonda, ma per ciò stesso gelida, scarna e senza colorito; poco dissimili da coloro che uccidono stoltamente il piacere per troppa intemperanza d'inebbriarsene. È facile il convincersi come i limiti della scienza e dell'arte rimanessero in questo modo disordinati e confusi. Gli antichi doveano riuscire più poeti che filosofi; i moderni, più filosofi che poeti.

Per ciò che concerne l'intensità del sentimento, che è la seconda qualità scorta ne' moderni, essa non può, considerata in sè medesima, esser mai nociva alla poesia: ma la scolora e la rimpicciolisce tutte le volte che è preceduta e per dir così dominata dall'ultima specie d'istruzione di cui toccai poc'anzi. Dappoichè concentrandosi allora in oggetti di particolari tendenze, rende la fantasia ancor più inabile ad innalzarsi fino alla immensità della natura: e benchè contribuisca a far penetrare più addentro nella verità dell'idea, ne diminuisce però gl'incanti, denudandola troppo, e rimandandola quasi direi dal regno della immaginazione a quello dell'intelligenza. L'intensità del sentimento non è atta a prodigi se non quando agita un'anima che non è rattenuta da parziali affezioni, e può spaziar libera per entro a' dominii stessi dell'universo in movimento. E la storia delle lettere drammatiche offre molti

esempii de' naufragi a cui furono esposti i più eminenti spiriti, collocati per avventura in circostanze diverse.

Di prodigiosa forza di sentimento erano al certo dotati il Voltaire, l' Alfieri e lo Schiller, per non parlar che di questi tre soli fra i più recenti de' tragedi moderni: ma ne faceano spesso un furto alle grandi creazioni di cui erano capaci, per dissiparla dietro a predilette dottrine, di cui in qualità di filosofi aveano già preoccupato i loro vastissimi ingegni. Erano propugnatori acerrimi e perseveranti, l' uno della tolleranza religiosa, l' altro della indipendenza politica, il terzo di certa morale speculativa tolta a pretesto da metafisiche astrazioni; sì che ingeneravano portenti, quando si trovavano sgombri da quelle prevenzioni sistematiche: ma negl' infausti momenti in cui le loro anime ne veniano agitate, le loro combinazioni tragiche miravano potentemente, nell' uno a tonar contra l' impostura e il fanatismo, nell' altro ad annerir gli orrori della oppressione e della tirannide, nel terzo a svagar dietro a ciò ch' ei chiamava i traviamenti della sensibilità: materie tutte il cui esame potea concernere la scienza, e non mai servir di fondo e di scopo a magnifiche azioni drammatiche.

Non si vorrà, spero, interpretar d' una maniera stentata questi principii, apponendomi che io consideri la scienza come in sè stessa dannosa sempre alla poesia; e tenga in conseguenza per impossibile che amendue progrediscano di accordo, sì che le severe investigazioni dell' una non inceppino le grandi imprese dell' altra. Che anzi io son convinto non poter l' immaginazione distinguer nettamente il bello dal difforme, senza quel dritto intendimento che le è di scorta a scernere il vero dal falso: e quantunque io sostenga che il concorso di quest' ultimo debba rimanersi occulto e inavvertito, non per ciò riconosco men certa e necessaria la luce ch' egli spande a diradar le tenebre innanzi agl' impeti della prima. Niuno infatti oserebbe stabilire per massima generale, che ovunque prosperi la scienza, la poesia è distrutta; quasi la natura non sia stata prodiga all' uomo di così eminenti facoltà, se non perchè ei rinunzii all' una nel promuovere la cultura dell' altra: poichè gli annali dell' uman genere basterebbero a somministrar documenti autentici per una contraria sentenza.

Presso gli antichi, i secoli che scorsero dall' apparizione di Pittagora e di Talete sino a quella di Teofrasto e di Aristotile, furono produttivi di filosofi innumerevoli in tutte le contrade ove si parlava l' idioma greco; i quali ripartitisi in cento sètte diverse, coltivarono la scienza con ingegno del pari ardito ed indipendente: e se ve n' ebbe che intesero più a indovinar la natura che ad esaminarla ne' fatti, non però mancarono di quelli che attenendosi a' dati dell' osservazione, fondarono con più o meno di buon successo la scuola dell' esperienza. E questo generale impulso per estendere i poteri dell' intelligenza non precluse intanto le strade all' immaginazione: poichè in questo medesimo intervallo fu pur vista la poesia in tutt' i suoi rami giugnere ad un' altezza che i secoli successivi disperarono gran tempo di poter adeguare. I soli Omero ed Esiodo avean preceduta questa simultanea manifestazione di tutte le potenze attive della mente umana. In ugual modo, a fianco delle ricerche della fisica indagatrice, della proteiforme filosofia e della rigida storia, fiorirono nel così detto secolo di Augusto le più egregie fantasie de' Latini, quasi meteore annunziatrici che l' ultima scena di quel dramma straordinario era giunta, e che si apriva la tomba ove dovea seppellirsi per sempre la grandezza romana.

Nè altrimenti avvenne presso i moderni. Mentre il Machiavelli, con la sola logica delle necessità insuperabili alla mano, e mettendo giù quelle considerazioni di morale che non mai si associarono a' disegni della politica, insegnava freddamente a Cesare i mezzi di abbatter Bruto, e a Bruto i mezzi di abbatter Cesare; mentre il Galilei, dopo aver ristorate le varie parti delle fisiche discipline, sospingeva quel suo occhio d' aquila infino al sole, e d' un cenno creatore gl' imponeva di arrestarsi a centro immobile dell' universo; mentre il Ficino, il Telesio, il Bruno, il Campanella precorreano audaci una carriera di cui tanti eccelsi spiriti doveano in seguito protrarre i confini oltre ogni espettazione, una schiera numerosa di splendidi poeti in tutt' i generi abbelliva l' Italia de' suoi prodigi, senza che i rapidi progressi della scienza fosser loro di ostacolo a volar tanto innanzi in quelle loro incantate regioni. Le sole due contemporanee epopee dell' *Or-*

lando Furioso e della *Gerusalemme Liberata* basterebbero ad aestarlo. E nel secolo seguente fu al cospetto di un Bacone, intento tutto e sollecito ad aggiugner pesi di piombo all'umano intendimento per richiamarlo sul cammino della esperienza; fu in mezzo alle triste realità delle riforme politiche e religiose, che Shakespeare stese tant'ala ne' campi della fantasia, e ritemprò si svariati colori a dipinger que' suoi quadri magnifici e portentosi.

Da cotai fatti risulta, che il danno da me imputato alla importuna mescolanza della facoltà scientifica e della facoltà poetica, non ha luogo se non quando la poesia, mal soddisfatta di quei soli riflessi di luce che la scienza le versa dinanzi a fin di chiarire la verità degli oggetti su cui ella opera, vuol torne indiscretamente in prestito i metodi rigorosi, ed assumerne le pretensioni, e seguirne i fini, ed imitarne gli andamenti. Poichè in questo caso abituandosi a sillogizzare, mentre il suo unico ufficio è di dipingere, quel che acquista in intensità perde subito in grandezza; e deposta ogni attitudine a lanciarsi nell'infinito, attende con gravità mendicata a colorir disegni che la ritengono gretta negli spazii del finito; sì che la bellezza filosofica, con cui essa non ha nulla di comune, rimansi bruttamente sostituita nelle sue opere alla bellezza estetica, che è sua proprietà intrinseca e costitutiva. Avremo tante occasioni in seguito di provar con gli esempii una tal differenza, che per ora possiamo star contenti a queste sole rapidissime indicazioni.

Or tutte raccogliendo in brevi termini le antecedenti nozioni, è facil cosa il definire con qual predisposizione di animo i varii poeti si avvenissero ad imitar la natura, e come i due fondamentali generi della tragedia emerger dovessero successivamente dalle loro opposte maniere di leggere ne' suoi segreti.

Gli antichi, per effetto della loro giovine e libera età, recandosi a contemplar la natura spogli d'ogni prevenzione intorno alle sue qualità possibili, si presentavano ingenui innanzi al maestoso spettacolo ch'ella dispiega; e pari a lucidi cristalli ne' quali nessuna macchia rompe o diverge i raggi che li colpiscono, essi ne raccoglieano in sè l'immagine d'un

solo atto, d' un sol movimento, d' una sola impressione. Delle tante variatissime particolarità che la natura riflette, risultava così a' loro occhi un incognito indistinto, in cui le minutezze sparivano, in cui le sole linee generali spiccavano, in cui tutto era grande, semplice ed uno; ed il modo complessivo in cui essi ne veniano ispirati, servia loro d' impulso e di guida nel dipingerla. Tutte le affezioni dell' anima, e quelle più in apparenza dissimili, erano così mosse con ugual vigore, si diffondevano senza disquilibrio o forzate preponderanze, e quasi derivate da un solo e medesimo agente, tendevano in massa verso un solo e medesimo oggetto. Quindi prendeano risalto que' quadri che sembrano appena sbozzati, e intanto abbagliano per l' unità e la grandezza del disegno: quindi quei tocchi rapidi e appena leggermente sfumati, che colorando in apparenza le parti, non miravano che a dar pompa ed armonia al tutto.

In conseguenza di questa determinazione di spirito, gli antichi non furono colpiti che da quelle rivoluzioni più o meno istantanee, le quali, inseparabili dalla condizione finita dell' uomo, ne divengono spesso l' inevitabile flagello. E dando esistenza a un primo genere di tragedia, fermamente credettero non doversi offrire a spettacolo sulla scena che le disastrose vicende della vita in ciò ch' esse han di più strepitoso, di più generale, di più indipendente dall' azione diretta della volontà dell' uomo. Quindi si proposero di spander negli animi, per mezzo de' loro quadri, una piena e profonda diffidenza sì della prospera e sì dell' avversa fortuna: e far memore ognuno che la vita è un passaggio, in cui tutto è incerto, rapido, vacillante; ove le basi dell' orgoglio umano sono spesso infrante da eventi terribili, di cui a niuno è dato di prevedere o di evitar lo scoppio. Per questo aspetto ci mostrarono uomini, di qualità più o meno eminenti, più o men collocati al sommo della prosperità e della grandezza, che per una serie di accidenti erano rovesciati negli abissi dell' infortunio, e tanto più vi s' immergevano in quanto più si sforzavano di volgere il piede dal precipizio che minacciava d' inghiottirli.

Niuno ostacolo certamente impediva i moderni di correre con dignità questo medesimo stadio, e di ritrarre sul teatro

le grandi rivoluzioni della vita con quel miglior successo che l' elevatezza e la forza d' un ingegno più adulto dovea poter loro assicurare ad ogni passo. E con irrepugnabili esempii dimostrerò altrove che quando essi tennero questo efficace modo di osservar la natura, la videro ancor più bella e magnifica, ed emularono gli antichi nell' arte di riprodurla con tinte splendidissime e vigorose. Ma l' origine della differenza sta in questo, che sovente l' ampiezza della loro istruzione e la profondità del loro sentimento fu da essi rivolta con troppo minuto studio a notomizzar la natura in ciò che sfugge a' voli della fantasia, e non interessa che i computi dell' intelligenza: ond' è che al primo scorgerla ed imitarla, trasportandosi per abito a quelle fra le sue particolarità visibili di cui per antecedenti nozioni trovavansi preoccupati, vi si concentrarono con tutta quella energia che accompagna l' esame d' un oggetto isolato e parziale.

È facil cosa il concepir gli effetti di questa maniera di procedere. Perocchè da quel momento le grandi e generali forme della natura disparvero; i suoi limiti si restrinsero gradatamente; e perdendo quei colori ondeggianti ed eterei che son proprii della sola immensità, lasciarono a nudo una sola delle sue parti; come in quei giuochi di fantasmi, ne' quali alla semplice pressione di una molla interna una vasta macchina si discioglie in pezzi per mettere in mostra un fantoccino che se le ascondea nel centro. Rotto così il naturale accordo fra tutte le affezioni dell' anima, le più analoghe alle varie tempre de' caratteri degli autori proruppero staccate a percorrere il campo dell' immaginazione, e a dominarlo sole e senza competitori. Da ciò talvolta risultarono que' quadri ben contornati e finiti, ma piccioli per troppo isolamento di parti affini: da ciò que' tocchi forti e profondi che dando risalto a un solo obbietto, spezzavano i nodi ond' esso parea come sospeso in mezzo a un tutto luminoso ed armonico.

In conseguenza di questa determinazione di spirito, i moderni non furono le più volte colpiti se non dalla influenza di quelle tendenze lodevoli o criminose che danno una direzione voluta alla condotta dell' uomo. E conferendo esistenza a un secondo genere di tragedia, fermamente credettero non

doversi rappresentar sulla scena se non il contrasto ben sentito della virtù e del delitto, in ciò che per una legge eterna ed invariabile più particolarmente mena, secondo essi, ad assicurare il trionfo dell' una e la punizione dell' altro. Quindi si proposero di far risplendere nelle loro dipinture la bellezza della virtù, la difformità del delitto; e confidarono poter così ispirare negli animi quell' energico sentimento di giustizia, che portando ad amar l' una e a detestar l' altro, calmi il tumulto delle passioni, e renda l' uomo migliore per sè stesso e per la sua specie. In questo aspetto attesero a mostrar sovente individui, che o animati da virtù sincere ed altissime vengono sostenuti contro gli attentati della colpa dal braccio invisibile della giustizia eterna; o contaminati da delitti esecrabili sono arrestati nella lor carriera d' iniquità dallo stesso vindice braccio, che in un momento li abbatte e li rovescia giù ne' rimorsi e nella desolazione.

Sono questi, ripeto, i due positivi e fondamentali generi esistenti della tragedia, considerati e nelle doti per cui differiscono fra loro, e nelle cagioni per cui s' introdussero a vicenda nel teatro. Non riputandomi in autorità di coniar nuovi vocaboli all' uopo, io designerò il primo con la denominazione di *antico*, il secondo con quella di *moderno;* mirando a comprendere nell' una e nell' altra denominazione le varie opere tragiche, non in quanto apparse in tempi storicamente prossimi o remoti, ma in quanto dettate o da ingegni liberi da sistemi, che io riguardo come d' ordine anteriore, o da ingegni preoccupati da particolari dottrine intorno alla natura, che io riguardo come d' ordine posteriore nello sviluppo di questa specie di facoltà poetiche. Seguendo insomma le sole tendenze morali donde una tal differenza ebbe origine, io mi apprendo a que' due nomi generali come a semplici termini di convenzione, i quali nel senso onde io li adopero, non possono importare equivoci. Sì che, per esempio, mi avverrà di collocar talvolta Euripide fra i moderni e Shakespeare fra gli antichi, secondo che l' indole delle loro produzioni mi parrà appartenere al primitivo o al successivo genere della tragedia.

Nè sembra che una tal maniera di ravvisar le vicende

di questa nobilissima fra le arti dell' immaginazione sia interamente sfuggita d' occhio a' critici stessi dell' antichità. Plutarco, a cagion di esempio, nel suo trattato sulla vita e le opere di Omero, attribuisce anch' egli a quel sommo la gloria di aver discoperto il primitivo elemento della tragedia; poichè ne' poemi di lui, dic' egli, si scorgono azioni grandi e lontane dalla comune opinione degli uomini con ragionamenti derivati da animi alteri ed espressivi d' ogni natura e d' ogni costume, ed ordite a favole da potersi ben rappresentare sulla scena. Non però, egli soggiunge, vi si veggono messi tristamente in risalto *fatti nefandi*, come sono le uccisioni de' padri e de' figliuoli, ed altri portenti simili che *sono ritrovamenti della nuova tragedia*, e che Omero abborriva; tal che lodando Oreste dell' aver fatto vendetta del padre con la morte di Egisto, tacque con significativa destrezza dell' eccidio che questi fe al tempo medesimo della madre, e conchiude assumendo, che Omero dettò tragedie *magnifiche sì, ma non inumane*..... — Or io domando: nella mente di Plutarco qual fu mai l' antica tragedia che meritava esser detta *magnifica;* qual mai la nuova, cui a suo giudizio conveniasi meglio il titolo d' *inumana?*

Mi sia qui concesso di tentar lo scioglimento di una quistione, come a semplice corollario delle cose finora sposte. Si è preteso da taluni eruditi che la letteratura in generale assuma e debba necessariamente assumere nuova essenza e nuovo scopo, secondo che nuovi bisogni e nuove facoltà si sviluppano per gradi nelle nazioni; ed è una opinione dettata non da sollecitudine ingenua di stabilire un fatto, ma da mire segrete di dar plausibili sostegni a un sistema. Perocchè se ne è inteso trarre questa conseguenza, che siccome in seguito di quella massima la letteratura di un secolo rimansi estranea per generazioni appartenenti a secoli diversi, così è follia pedantesca l' ostinarsi a coltivarla e prenderla a guida per nuove imitazioni, allor che le bellezze che in essa scintillano, sì produttive di effetti in secoli anteriori, non possono per la cangiata indole de' tempi contener l' espressione fedele de' costumi, delle tendenze e delle maniere di vivere e di sentire di secoli susseguenti. Questa dottrina avrebbe forse alcun parti-

colare aspetto di verità, se per troppo esagerarne i termini non si fosse cercato di renderla incerta ne' principii e impraticabile nell' applicazione. Io mi restringo ad esaminarla in quanto al solo oggetto che mi occupa.

L' arte imita essenzialmente la natura; ed è la natura dell' uomo in tutte le sue tristissime vicende ch' essa ingegnasi di riprodurre sul teatro. Ma l' uomo non si avviene in alcun disastro capace di esser ivi rappresentato con pietose e terribili combinazioni, che o pel concorso impreveduto di esterni casi a cui egli soggiace per una conseguenza inevitabile della sua condizione finita, o per passionate lutte che lo mettono alle prese co' suoi simili nelle moltiplici relazioni della vita sociale. Quindi si chiederebbe di saper questo: credono forse gli eruditi che un tal ordine di cose, il quale è immutabile ed eterno perchè integrale alla nozione stessa che ci è dato formare di quest' essere sulla terra, possa venir mai alterato o distrutto da' successivi mutamenti de' tempi e delle circostanze? Chiunque si sente dotato di spirito profetico ragioni a sua posta intorno all' avvenire: a me giovi esser certissimo che ciò non ebbe mai luogo per lo passato. Perciocchè non ostanti le variatissime fasi percorse dall' uman genere per lo spazio di circa ventiquattro secoli da Eschilo sin oggi, ovunque l' arte tragica ebbe cultori, non si aggirò che su quelle due situazioni primitive, con diversità grandissima di accidenti, ma con assoluta identità di fondo. E da questo solo fatto di esperienza io tolsi argomento di dedurre non potersi ravvisare altrove che in esse i due archetipi generi della tragedia.

Gittando uno sguardo sulla storia, noi sicuramente veggiamo epoche di virtù e di delitti, di lumi e d' ignoranza, di gloria e d' ignominia, di civiltà e di barbarie, di libertà e di servitù; e tutte a quando a quando annunziarsi, prorompere, disparire, succedersi e risorgere a vicenda, scortate da immensi rinnovamenti di costumi, di bisogni, di opinioni e di tendenze. Ma che queste vicissitudini sieno accidentali, basta unicamente a provarlo che non sono permanenti: e niuno ignora che mentre le sostanze delle cose rimangono invariabili, gli accidenti soli ci si mostrano variabilissimi. Non si vorrà per conseguenza dissentire che ciò non ostante la stampa

originaria dell' uomo fu sempre e identicamente la stessa: poichè le prosperità e le sventure, le virtù e le scelleraggini appartengono a tutt'i tempi e a tutt'i luoghi: e non vi ha popolo a cui possa esser dato di sottrarsi alle une e di riguardar le altre come esclusivamente a sè proprie. Su quai dati allora si può sostener l' induzione, eretta in universal principio, che per effetto di quei passeggieri cangiamenti cangi necessariamente anch' essa la materia formale e lo scopo dell' arte tragica? E qual è la nuova essenza in cui lo scorrer dei secoli ha ritemprato l' uomo, e per cui la dipintura della sua immutabile condizione debba riuscir tutt' altra ne' moderni che negli antichi?

Convengo pure che se vi ha certe date epoche d' incipiente progresso intellettuale, in cui l' uomo abbagliato da qualunque immagine che lo colpisce, sta facilmente pago alle più semplici che gli sfolgorano dinanzi, ed obblia di leggieri sè stesso per vivere in tutto ciò che lo circonda; ve ne ha ugualmente di più maturi progressi in cui la sazietà che in lui produce quel continuato e lungo aggirarsi intorno a identici oggetti lo rende avido di nuove impressioni e di nuove conoscenze; in cui la trista esperienza di una età più adulta, che gli ha complicati d' ogni canto i fenomeni della vita, lo abitua insensibilmente a pascersi di spettacoli più variati e moltiplici; in cui alfine un più intenso sentimento della sua forza, che lo esalta in sè medesimo, gli fa un bisogno imperioso di tenersi ripiegato sempre nel suo proprio individuo, anche nel suo più ardente slanciarsi nel mondo esteriore. Sono altrettante necessità insuperabili della esistenza morale, che l' occhio vigile dell' artista non dee trascurar di studiare, perchè i suoi dipinti trovino in coloro a cui vuol egli trasmetterli felice attitudine ad armonizzarvisi.

Quindi merita elogi la critica (ed è questo il caso di eccezione da me notato), la quale dica ingenuamente al tragico moderno: — attingi da nuove sorgenti le materie sensibili de' tuoi lavori; perchè, vedi, noi siamo stanchi di udir più oltre parlarci di Greci e di Troiani, di Pelopidi e di Labdacidi; — accresci varietà e ricchezze alle forme organiche della esecuzione; perchè, vedi, quella semplicità di combinazioni

che tanto valeva in secoli semplicissimi, riesce di debole effetto su noi, avvezzi a ben altro strepito di complicatissime circostanze; — disegna ed ombreggia i caratteri e gli affetti secondo i tempi in cui i tuoi personaggi fiorirono, e secondo gli avvenimenti che li posero in azione; ma cerca e tocca vigorosamente in essi quelle corde occulte che vibrino suoni più analoghi a' presenti bisogni, a' presenti costumi, alle presenti disposizioni del nostro animo; perchè, vedi, noi sentiamo più fortemente di appartenere a questo complesso di esseri volenti e intelligenti che sono sparsi sulla superficie della terra; e ci è di gradevole sensazione lo scoprir per tuo mezzo le affinità segrete che fan di tutti gli uomini una sola famiglia, d'indole immutabile in faccia alla natura, e non in altro variabile che nelle sue relazioni colla società civile.

Soggiungo esser del tutto impossibile che le cose a questo riguardo procedano altrimenti. Poichè i disastri derivanti sia da influenza di esterni casi, sia da predominio di volontà, non diventano altamente drammatici se non in quanto cadono in personaggi dotati di caratteri e di affetti; e questi prendono naturalmente forze, latitudini e fogge di esprimersi secondo le diverse circostanze de' secoli e de' popoli che li ritemprano, li modificano e li atteggiano in mille svariate guise. Ond'è che quantunque la stampa dell'uomo sia una ed impermutabile nel fondo, pur nondimeno cambia del continuo nelle forme; e non può farsene da questo canto l'ideale di un essere identico, cui niun accidente alteri nella progressiva successione de' tempi. Ecco perchè, in quanto alla forma, la sua dipintura nelle produzioni tragiche non fu mai, nè può esser sempre la stessa in tutt' i secoli e presso tutte le nazioni dell'universo. E i grandi poeti sentirono da per sè stessi queste differenze, e furono solleciti a non mai disgiugnere in lui le doti ingenite dalle acquisite; ed ognuno gli diè fattezze in cui queste doti spiccassero con opportuna armonia di combinazioni; operando spesso così per istinto d'ingegno, spessissimo ancora per bisogno di successi.

Se non che assai critici a'dì nostri sdegnarono, come a volgar dottrina, il restringersi a sostenere che nel tramutarsi degli anni la poesia cambia negli accidenti; forse perchè

allora avrebbero avuto il torto gravissimo di parlar troppo apertamente al buon senso degli uomini. Supposero per l'opposto che le leggi veglianti a' progressi dell' umanità, nella loro essenza invariabili ed eterne, perchè di getto emanate da una eterna ed invariabile idea, venissero di epoca in epoca distrutte compiutamente per dar luogo ad altre di miglior conio ispirate da più filosofici disegni: sì che di là partendo, parve loro bellissimo lo avvilupparsi in nuvole misteriose, e proclamar la scoperta, che giudicarono aver fatta, di una nuova poesia tragica, fondata in nuovi principii, tendente a nuovi fini, e meglio rappresentante la nuova razza di mortali, che Dio per un secondo pentimento avea già creata e balestrata sulla terra con condizioni di esistenza diverse in tutto da quelle dell' antica. E gridarono a gara:

Magnus ab integro sæculorum nascitur ordo!...
Jam nova progenies cœlo demittitur alto!....

Ma in buona fede, conviensi al filosofo ragionatore il dettare anch' egli oracoli tenebrosi dall' antro della Sibilla?

Giacomo Zundel, chiamato, non è ancora un decennio, a professar lettere greche nella Università di Losanna, tentò un' altra comparazione ardita, cui la perspicacia del suo dotto ingegno diè un apparato di grandezza, che a un tratto vi abbaglia, ma che tosto vi risommerge in più assoluto buio per l' applicazione stentata ch' ei cerca di farne alla tragedia. Nella splendida prolusione, ond' egli apriva il suo corso alla gioventù studiosa, Zundel mostrasi colpito da due prominenti fatti, che rileva con acutezza, ed a' quali veramente a niuno è concesso di contraddire, perchè garentiti a un tempo da' principii dell' estetica e dagl' irrefragabili documenti della storia. Egli osserva da prima, che l' architettura, fra le diverse arti del disegno, è la sola che, tutta di umana inventiva, non ha modello in natura. Nota in seguito, che dalle costruzioni ciclopiche dell' antichità più remota, sino a quelle di ben altro genere, onde si abbellirono i tempi a noi più prossimi, essa offre una scala di transizioni progressive, che in quanto a bellezza, va successivamente dal minimo al massimo: tal che prendendo a termine de' suoi ragionamenti la *colonna*, la

quale può riguardarsi come la più essenzial parte, anzi la chiave di questa meravigliosa creazione dell'uomo, ei rammenta ch'essa fu nuda e tozza negli antichissimi tempii degl'Indi, ove il capitello staccavasi presso che per nulla dal piedestallo; che ne' tempii egiziani ebbe già quattro diametri di altezza; che presso i Greci ne acquistò sei nell'ordine dorico, otto nell'ordine ionio, dieci nell'ordine corintio; fino a che nell'ordine gotico si alzò svelta e fuggente dal suolo alla volta, quasi campata in aria pari al tronco di un pino.

Lo scopo che l'egregio professore si proponea con questi preludii, è il seguente. Animato dall'inesplicabile istinto del bello, l'artista non si darebbe al certo la pena di crear nulla da sè, ove fosse pago e soddisfatto di ciò che scorge creato dalla natura nella sua visibile realità. Quindi ne' suoi concetti ei mira sempre ad *un' altra ideal natura*, ch'ei solo ravvisa da lunge, come a traverso di una caligine indistinta, e a cui per una arcana irresistibil forza ei del continuo tende irrequieto, confidando, ad ogni passo che gli è dato di spinger oltre per aggiugnerla in così estrema distanza, di aver già colto, o di esser già presso a cogliere nelle sue imitazioni quell'*idolo*, sconosciuto al volgo, e ch'ei solo vagheggia negl'impeti della sua fantasia: ond'è che ciascuno de' percorsi spazii rappresenta un progresso dell'arte, e se in ciascuno *il bello cangia*, è per giugner gradatamente a quello, in cui risiede il prestigio della sua ultima eccellenza. — Tutto ciò è assai ben concepito; benchè non mi consenta la ragione ad ammettere, nè che per quella ideal natura debba intendersi, come Zundel assume con un volo di platonico misticismo, *una seconda creazione, che la forza creatrice, la quale generò la natura presente, sta meditando in sè stessa, e di cui solamente il poeta conosce il segreto;* nè che nella supposta scala di progresso il bello cangi d'indole, allor che questo non fa che svolgersi per gradi nelle occulte sue forme: del che mi sarà occasione altrove di spiegarmi più largamente. Stando inoltre al principio stabilito, che l'arte architettonica non ha modello in natura, se già non vogliasi andarne cercando il primo tipo nelle caverne de' monti, il che sarebbe forse un prender le cose un po' troppo di lontano, si può sog-

giungere che qui l'artista non corre verso il suo ideale, se non indovinando qual delle sue graduali costruzioni possa richiamar con più di vaghezza e di meraviglia l'occhio dello spettatore, in cui sta la misura ed il criterio del suo verace inoltrarsi negl' incantesimi dell' arte.

Se non che il professor sagace piacesi ad estendere le sue comparazioni alla statuaria; e qui cominciano gl' impacci. Poichè, a differenza dell' architettura, quest' arte ha il suo stabile modello in natura; e quindi un termine resistente, oltre al quale non può esserle permesso di spingersi. Ben altra infatti, e non al certo d'indole infinita, è la scala del progresso che la statuaria si avvenne a percorrere. Da prima lo scultore non potè attendere che a riprodurre sul marmo le fattezze dell' individuo qual se gli offria dinanzi, avendo sol cura di scegliere il suo modello fra i più appariscenti in bellezza per non tradir lo scopo dell'arte sua. Ma ben tosto si avvide non esservi sulla terra un individuo, in cui la bellezza risultasse perfettissima in tutte le sue parti. Si diè allor subito a scegliere, non più tra individuo ed individuo, ma tra le parti che più gli parvero splendere per incantesimo di bellezza fra molti e diversi individui: e siccome queste gli veniano come brani staccati senz' ordine da varii oggetti, gli bisognò gittarle in una nuova forma, che tal conferisse loro e giunture ed armonia ed unità organica, da rappresentare un novello individuo, di cui gli elementi avean modello nella natura reale; mentre il complesso non aveane altrove che in una incognita ed ideal natura: e quel che suppongo riferirsi alle materiali fattezze, intendasi detto anche della movenza e della espressione degli affetti dell' animo. In ciò lo scultore non indovinava, come l' architetto, quel che potesse riuscir vago all' occhio dello spettatore; ma osservava quel che di fatto dallo spettatore ammiravasi alla spicciolata; ed il merito della sua opera stava nell' aver saputo scomporre tanti individui, e delle lor parti più belle ricomporne un nuovo, pieno di vita e di movimento; come fe Zeusi delle cinque vergini crotoniati per formarne la sua Elena. Videro i Greci, per servirmi del fatto indicato dallo stesso Zundel, che l' angolo nascente da una fronte riversata indietro, rompea bruttamente la luce sul rimanente

del volto di un individuo; ed attenendosi a quella che scendendo in linea perpendicolare su tutto il volto, rendea effetti di luce più portentosi, segnarono da questo canto il confine dell'arte: e ne dà prova, che i moderni per tanti secoli non seppero far nè più nè meglio. Il professore Zundel invero industriasi destramente a far credere il contrario, citando l'autorità del Lavater, a cui, dic'egli, quella linea perpendicolare del volto nelle statue greche riuscia noiosa e monotona; ma e anche Lorenzo Sterne parla di un ippocondriaco viaggiatore inglese, il quale, giunto in Roma, non vide nel Panteon che una miserabile arena da galli, e nella Venere de' Medici poco men che l'immagine di un'abbietta sgualdrina. La critica scenderebbe dal suo alto seggio, mettendo ad esame siffatti giudizii.

E gl'impacci si accrescono, allor che l'autore, giugnendo in ultimo a quello, per cui prese di tant'alto le mosse, ingegnasi di applicar le sue precedenti dottrine alla dipintura, onde il poeta ci vien rappresentando le miserie dell'uomo sulla scena tragica: poichè sta evidentemente per lui, che la bellezza di una tal dipintura, procedendo dal meschino al magnifico, ebbe anch'essa i suoi diversi stadii di progresso e di transizione; come la struttura della colonna di cui si è favellato di sopra; immemore sempre che la rappresentazione dell'uomo, dal suo fisico come dal suo morale aspetto, ha per essa il suo invariabile modello in natura; nè può andarsi a ritrarlo con identità di rassomiglianza nelle regioni de' fantasmi. Siccome la scena tragica nacque co' Greci e da' Greci, non oserei dire s'egli davvero intendesse paragonar la greca tragedia alla nuda e tozza colonna de' tempii indiani: ma vi è qualche cosa di analogo nel fondo de' suoi pensieri, allor che afferma esser solamente a' dì nostri che quest'arte sferrandosi delle antiche imperfezioni, siesi lanciata verso il suo ideale, come la colonna degli edificii gotici. Parla infatti de' Greci con amore: ma, benchè in senso carezzevole, dà lor francamente l'epiteto di fanciulli, i quali per misteriosa ispirazione videro esservi per la dipintura dell'uomo sul teatro un'altra ideal natura, diversa dalla reale che cade sotto la pratica esperienza di tutti; ma la videro come nelle illusioni

di un sogno; e più per annunziarne a' posteri l'esistenza, che per nobilmente riprodurla essi medesimi nelle sue più grandi ed occulte meraviglie; ei riserba un tal prodigio a' moderni; e ne toglie autorevole argomento..... da Schiller! E veramente, allor che odo parlar de' Greci come di semplici fanciulli ne' progressi dell' ingegno e della vita civile, non posso astenermi che non mi sovvenga di quel bizzarro Ateniese, il quale stando in un crocchio di amici, si avvisò un bel giorno di avventarsi a dir motti acerbi contro la dea Diana; ed a cui un uomo di spirito senza più rispose: — avestù per avventura una figlia simile ad essa! — Credo infatti esservi assai popoli maturi, a' quali possa per carità di patria insinuarsi a nascondere la loro barba imputridita, innanzi alla fanciullezza di quello, che dopo aver indicato a nunzio sfolgorante delle future sue glorie un Omero, produsse nel giro di poc' oltre a due secoli Pittagora e Xenofane, Archita ed Archimede, Platone ed Aristotile, Licurgo e Solone, Pericle e Demostene, Tucidide e Senofonte, Pindaro e Sofocle, Fidia e Policleto, Parrasio ed Apelle, Milziade e Temistocle.....

Ma, ponendo giù le astrazioni erudite, e tornando là donde partimmo, io domando: che altro può rappresentar mai la tragedia, se non le miserie dell' uomo, luttante sulla terra, o con gli accidentali e spesso invincibili casi della vita, o con le tempeste che gli vengono a quando a quando suscitate dalla perversità de' suoi simili? E se le forme di esecuzione, onde ha bisogno di esser convenientemente rivestita questa doppia ed inflessibile idea, possono andar soggette a cangiamenti, a transizioni ed a scale vere e non vere di un progresso qualunque, perchè tutte di umana inventiva, come i tipi dell' architettura, in che può del pari soggiacervi la sostanza dell' idea medesima, la quale avendo il suo severo modello in natura, e stando come impiantata ne' suoi più reconditi arcani, non può esser nè alterata, nè distrutta, se non dal totale annientamento della natura stessa, qual per una trista esperienza è a noi dato di conoscerla? — Avrò tante volte occasione di ritentar l' esame di questo fondamental problema da' suoi svariatissimi aspetti, che mi starò per ora contento ad accennarlo unicamente da lungi.

Non incresca in ultimo notar di passaggio, come a corollario altresì de' medesimi dati, che se non vi ha se non due sole situazioni archetipe le quali possano preesistere nella fantasia di un vero poeta per animare una tragedia; se la più efficace di queste, tratteggiata dagli antichi con tanta splendidezza di colori, fu a quando a quando prescelta con pari maestria da' moderni delle più opposte scuole, i quali acquistarono da questo lato una gloria che lo scorrer de' secoli non potrà oscurare giammai; se finalmente essa predomina, come a suo luogo vedremo, con maggior costanza nelle creazioni di Shakespeare, che in quelle de' poeti a' quali si attribuisce di non aver tolti a modello che i soli Greci: che mai resterà allora, in quanto all' essenza dell' arte, della tanto celebre distinzione stabilita da' critici fra classici e romantici? — Non altro al certo che il pericolo e l' onta di scoraggiare i nascenti ingegni, i quali, assordati da cosi importune querele che confondono le doti accidentali delle forme con le doti immutabili dell' idea in una tragedia, e temendo perplessi di non imbattersi nel vero abbracciando i dogmi di una scuola o di un' altra, sono spesso costretti, come dissi altrove, a serbare il silenzio, e a rimanersi con danno delle lettere nella inazione e nella oscurità.

CAPITOLO SECONDO.

DELLE DIFFERENZE CHE VI HA IN QUANTO AGLI EFFETTI FRA I DUE GENERI FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA.

Indicazione delle proprietà inerenti alla idea tragica per chiarir la preminenza dell' un genere sull' altro.—Argomenti che provano la debolezza e la insufficienza del genere moderno.—Una situazione drammatica non può sostenersi col solo dipingervi bella la virtù e difforme il delitto. — Far che l'una prosperi e l'altro soccomba è un espellere ugualmente la poesia dai regni dell'ideale e da quelli della realità.—Garentia di questo fatto, tratta dal partito disperato a cui si volsero i tragici, di mostrar sempre la virtù oppressa ed il delitto trionfante. — Falsa maniera di vedere sulla utilità morale di simili azioni tragiche. — Argomenti che provano la magnificenza e la pienezza del genere antico. — Minuto esame sul carattere allegorico del Destino dell'antichità; interpretazioni erronee date finora su quest' oggetto. — L' idea della necessità nè rappresenta il Destino presso i Greci, nè fa contrasto con quella della libertà dell' uomo. — Convenienza del sentimento religioso nella tragedia: in qual de' due indicati generi esso domini più efficacemente. — Altre obbiezioni disciolte.

Se nelle ispirazioni dell' ingegno l' esecuzione si rimane interamente a carico dell'artista, e l' idea non è altrove da indagarsi che in quel fonte unico di ricchezze donde l' uomo deriva materiali a tutte le sue produzioni, si vuol facilmente consentire che non ogni idea è in sè acconcia indistintamente a servir di germe a un' opera di fantasia. Essa deve intrinsecamente posseder doti arrendevoli all' uso che l' artista intende di farne: altrimenti riuscirebbe pari a que' massi disadatti che resistono indocili a' colpi del più eccellente scalpello. Quella che preesiste alla composizione della tragedia in particolare, va soggetta alle medesime condizioni invariabili, ed ho per fermo ch' essa non può ferir giustamente nel proposto segno, se non quando è al più alto grado vera, utile, poetica e teatrale. Spoglia di queste quattro essenziali proprietà, l' idea è di pessima indole, e la tragedia che ne risulta è necessariamente sconcia e difforme. Fermiamoci alcun poco intorno a questa ricerca preliminare, poi-

ch' essa può solamente spianarci la strada per giugnere ad importanti applicazioni sulle differenze de' generi.

L' idea è *vera*, allor che attinta dalla essenza medesima delle cose, esclude le mostruosità, che in morale come in fisica sono aberrazioni efimere e non esistenze positive che faccian parte dell' ordine dell' universo. Non saprei trovar termini per altrimenti definirla; nè potendolo, crederei punto necessario di farlo. Le dottrine che si riferiscono al gusto han pur esse i loro assiomi come le geometriche: sono fatti intuitivi nelle une e nelle altre, pe' quali ogni ragionamento è gioco di parole. Questa condizione è la prima che il sentimento pubblico discerne senza il concorso di alcun giudizio; essendovi nel fondo stesso della coscienza dell' uomo qualche cosa che lo rischiara immediatamente sulle doti della verità drammatica, ed è facile in tutt' altro che in questo d' ingannarlo e d' illuderlo d' una maniera permanente. Tanto più che gli artisti raramente si lasciano trarre a conculcarla; e da Seneca in fuori, non vi è forse a cui possa con giustizia rimproverarsi questo difetto. Poichè il falso, per quanto sia abbellito con arte, non regge a lunghe e ripetute prove; ed il momento arriva in cui ciascuno esclama annoiato:

Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.

L' idea è *utile*, allor che mostrasi feconda di morali applicazioni. Per quanto infatti un' azione drammatica giunga a metter negli animi sensazioni profonde di pietà, di benevolenza e di terrore, queste, per meritar nome di pregevoli, han bisogno di ricongiungersi a qualche general principio che ne assicuri la durata: onde il pubblico, abbandonando il teatro, ne rechi in sè vive le impronte, e le senta come innestate nelle sue ingenite disposizioni, e se ne giovi il più lungamente che sia possibile nelle ordinarie pratiche della vita. Quando le commozioni deste negli spettatori, per difetto di utilità morale non lasciano alcuna traccia, e si raffreddano e si estinguono al chiudersi della scena, il poeta non ha molto a lodarsi del suo trionfo: poichè svegliando nel popolo un continuo palpitar fugace, lo avvezza a farsi giuoco delle passioni più generose, e con la frequente ripetizione de' medesimi atti

lo imperversa e lo corrompe. È allora il caso di diffidarsi col Rousseau di quelle lacrime bugiarde che si spandono ne' teatri, le quali rammentano la Messalina di Tacito, che piange alle sventure di un infelice chiedente commiserazione, e tutta intenerita raccomanda a' suoi satelliti di non lasciarlo sfuggire al carnefice.

L'idea è *poetica*, allor che presa in origine dal tesoro della grande natura, è di là trasportata e come adagiata ne' fatti particolari che debbono renderla sensibile: onde acquistando da questo lato individualità positiva, si spazii però sempre nel campo de' simili e de' possibili; e in sè ritenga quel certo che di generale e di assoluto che la toglie alla storia passeggiera di una famiglia e di un popolo, per collocarla in quella eterna ed immutabile di tutto l' uman genere. La verità puramente storica è infatti rinchiusa in più stretti limiti che la verità poetica. Amendue si fondano in circostanze e in caratteri determinati: ma la prima non descrive se non i soli avvenimenti che ne risultarono; la seconda vi aggiugne anche quelli che verisimilmente poteano risultarne: l' una, seguendo le precise memorie de' fatti, dipinge gli uomini e le situazioni quali si mostrarono alle età contemporanee; l' altra, seguendo i voli di una immaginazione operatrice, parte dagli uomini per dipinger l' uomo, e dalle situazioni note per crearne delle ignote; disponendo ed aggruppando in mille diverse guise le circostanze e i caratteri storici, e congiugnendo la realità definita de' casi all' ideale indefinito della natura umana.

L'idea è finalmente *teatrale*, allor che dallo scontro degl' individui chiamati sulla scena, e dal concorso de' varii caratteri che vi si spiegano, risultano gruppi e dipinture ardite da far nascere negli spettatori tal commozione impreveduta e tal rapido consenso di affetti, che ciascuno, trasportandosi con la immaginazione nelle circostanze de' personaggi su' quali cade il morale interesse, s' immedesimi nello scoppio de' casi e de dialoghi riscaldantisi gradatamente, e creda che in pari situazione egli avrebbe sentito ed operato nella stessa guisa. Nè il produrre effetti sopra una moltitudine riunita è condizione unica da far chiamare teatrale un' idea: poichè se forzando il senso naturale de' vocaboli, si voglia scorgere qualche

cosa di teatrale in un oratore che agita una numerosa udienza dall' alto di un pergamo o di una tribuna, si vorrà convenire almeno che un brano di musica, un edificio magnifico, una statua di mano maestra possono ugualmente incantar l' attenzione di una moltitudine riunita, senza che al certo siavi nulla in essi di teatrale nello stretto significato de' termini.

Avrò più giù occasione di riprender per poco l' esame di quel che ho rapidamente detto intorno alla utilità morale di cui esser dee rivestita un' azione drammatica, onde il senso, qual io lo concepisco, ne resti pienamente definito. A me basti qui di soggiugnere per l' oggetto generale, che nella scelta dell' idea non è in arbitrio del poeta di attenersi ad alcune sole delle quattro doti che le sono necessarie, e di trascurarne le altre; poichè sono esse inseparabili e fatte per darsi lume a vicenda; chè anzi ogni capricciosa preponderanza delle une sulle altre le spoglia tutte di quell' attitudine operativa che loro è propria. La verità è senza dubbio il primo ed essenzial distintivo dell' idea tragica: ma, se questa è vera e non utile, non riuscirà mai feconda di effetti stabili e portentosi; se utile e non poetica, non ecciterà mai gli animi ad energiche ed ampie commozioni; se poetica e non teatrale, il segno a cui l' artista mira in questa specie di componimenti gli andrà del tutto smarrito.

La cagione ond' io fo precedere queste considerazioni è agevole a comprendersi. Nel capitolo antecedente ho parlato dei due fondamentali generi della tragedia; e nell' indicar che il primo è ritratto dalla natura nella sua grandezza, il secondo da una sola delle sue parti, ho dato sufficienti cenni della preferenza che l' uno merita sull' altro. Ma questo assunto ha bisogno di più dirette prove: e non potrei somministrarne di plausibili, se non prendendo a termini di comparazione le doti essenziali di cui l' idea preesistente alla esecuzione in una tragedia dee mostrarsi corredata per produrre quegli effetti prodigiosi, quelle impressioni estese, forti, durevoli, che si attendono da opere di tal fatta. Sicchè le differenze appariranno evidenti, ove a ragion veduta si dimostri in quale de' due mentovati generi l' idea è più vera, più uti-

le, più poetica, più teatrale. Sarà questo l'ago nautico che ci servirà di scorta per determinar nettamente una dottrina in cui fondasi presso che esclusivamente un così importante ramo dell'arte. Comincio dall'esame del secondo.

Critici ed artisti moderni concorsero innanzi tutto a sostenere che il primo intento di coloro i quali portarono sulla scena il contrasto ben sentito della virtù e del delitto, fu di mettere in luminosa mostra l'attraente vaghezza dell'una, la ributtante difformità dell'altro. E al certo non vi ha concepimento che nelle sue facili apparenze si manifesti più atto a promuovere gl'interessi della morale: l'intenzione almeno sembra esserne pia e lodevole. Se non che a penetrar nell'indole delle cose, par che quegli scrittori abbiansi tolto a difendere con energia ciò che niuno sulla terra si è mai avvisato di combattere: nè credo veramente che intorno a un simile obbietto vi sia nulla di sì peregrino, di sì straordinario, di sì incomprensibile, che imponga la necessità di ricorrere ad illusioni drammatiche per apprenderlo. Vi ha forse caso nella società reale, in cui quelle dipinture, considerate isolatamente in sè stesse, ci si offrano sotto altre forme; in cui per avventura le sembianze della virtù ci vengano mostruose e quelle del delitto bellissime?

Basta indagarle da presso per convincersi che sono verità fitte, intuitive, delle quali niuno dubita, perchè il contrario importerebbe un assurdo. Quindi il poeta che si travaglia tanto a rilevarle, rassomiglia alcun poco a quei superficiali sapienti, i quali in tuono di misteriosa dottrina bandiscono precetti e massime che corrono i trivii. So che in pratica ciascuno siegue le sue inclinazioni buone o malvage senza darsi briga di ciò che altri ne pensa: ma in teorica è ben difficile il rinvenire chi vi reciti con aperta impudenza la satira della virtù e il panegirico del delitto. Per un grido interno della coscienza, che è impossibile di reprimere, tutti convengono delle qualità splendide o abbominevoli di questi due cardini intorno a cui si aggirano tutte le azioni umane. Anzi la lode della morale non è mai così eloquente come sul labbro di coloro che la calpestano: più un uomo è dominato da passioni basse e dispregevoli, e più mostra zelo nel denigrarle. È gran

tempo da che l'ipocrisia è stata riguardata come un omaggio involontario che il vizio rende alla virtù.

Ma e a chi fra la moltitudine riunita ne' recinti di un teatro intende il poeta di dare a spettacolo astratto la bellezza della virtù e la difformità del delitto? Coloro fra gli astanti *che visser senza infamia e senza lode*, — e costituiscono sempre il maggior numero, — non vi troveranno alimento a commozioni; perchè il loro cuore non ha attitudini per mettersi di accordo con quelle immagini. Coloro che per educazione o per ventura sortirono tempra di virtuoso carattere, ravviseranno le immagini del poeta come languide e scolorite a petto a quelle che riflesse dall' interno contento delle loro anime celesti, riescono di tanto più seducenti e maestose, in quanto sono sentite per voluttà di esperienza più che dedotte da estranee dipinture e da stentati ragionamenti. Coloro infine in cui la malvagità è profonda e radicata, ben altro che rimanere scossi da ciò che viene offerto alla loro fantasia pervertita, ne rideranno occultamente, come di altrettanti quadri in caricatura, sol proprii ad illudere la grossolana ignoranza del volgo.

Nè da ciò risulta che il tragico, astretto a introdurre virtù e delitti sulla scena, perchè il fatto da lui prescelto lo esige, possa o debba evitare di mostrar bellissime le une, difformi gli altri. Sostengo solamente che siccome il filosofo partendo da cose note, non però assume di farne oggetti di dottrina, ma se ne serve come di semplici scale per innalzarsi alla scoperta di cose ignotissime, così il poeta, anche supposto che gli sia possibile di usare con buon successo di quei dipinti, può in essi trovar preziose materie a riempir l'ordito di un avvenimento, ma non considerarne la riproduzione come fine supremo a cui egli miri di giugnere; perchè in sè medesimi appartengono più alla parte descrittiva che alla drammatica di questo ramo di poesia; e rappresentano figure per sè incapaci di promuovere alcun effetto teatrale, quando non vengono adagiate per entro a una combinazione di casi che imprima loro vitalità e movimento. All' indole di questa combinazione dee quindi la critica rivolgere le sue ricerche, e non fermarsi a magnificare con tanta importanza le forme

della virtù e del delitto, le quali dan risalto agli ornati e non al fondo dell' arte; e rassembrano a quei colori primitivi che staccati dal raggio integro della luce, possono espandersi a conferir cangiante vaghezza all' atmosfera, ma non riunirsi a formar da sè soli un' iride.

Coloro infatti che illudendosi talvolta intorno alla identità delle cose, attendono però sempre a mantener severa la convenienza del linguaggio, si sono ristretti a dire in senso più logico e preciso che nel porre sulla scena il contrasto della virtù e del delitto, fu esclusivo scopo de' poeti il farne derivar luminosamente il trionfo dell' una e la punizione dell' altro. Ed ecco almeno un' idea che in sè contiene il germe non equivoco di una situazione sentita; perchè a produrre quegli effetti essa richiede intreccio di avvenimenti, e per conseguenza prestasi a sviluppi di compiute azioni teatrali, di cui la semplice dipintura della virtù sotto sembianze splendide e del delitto sotto sembianze rincrescevoli non è punto capace. Arrestandoci dunque di proposito a questa idea, come a positiva materia di più determinato esame, convien discernere, se, tutto computato, vi ha propriamente in essa alcun carattere insigne di poesia, di verità, e di quella utilità morale che in simili opere non è mai da lasciarsi perder di vista. Confido di poterne render conto con una breve analisi.

Vuolsi consentir da prima, che i successi e' i naufragi delle azioni umane, pari a tutto ciò che in natura si offre sotto le apparenze di un effetto, debbono considerarsi muovere da una cagione qualunque che li prepari, li generi e li determini: e siccome qui trattasi di effetti estranei alle leggi stabili ed uniformi dell' universo fisico, e ne' quali, a dar loro l' impronta del merito o del demerito, ha parte assoluta la volontà, bisogna che quella cagione in sè medesima esprima una forza sovrana ed intelligente, per non venir come fenomeno spoglio di ogni senso morale all' occhio dello spettatore. Quindi allor che si parla di trionfi risultanti alla virtù e di punizioni al delitto, non si può ad altro rannodarne l' immagine che al predominio della giustizia, cui, ascendendo tutta la scala de' principii efficienti, è uopo in ultimo risalire per iscoprirvi la

sorgente di ogni specie di retribuzione alla condotta degli uomini. Sembra che questo ragionamento, perchè intuitivo e semplicissimo, non abbia mestieri di estesi comenti: ed io lo tolgo a fondamental sostegno di quanto può occorrermi di additar qui appresso per provar l' insufficienza del genere tragico onde si ragiona.

Perocchè io credo non esservi nulla di men poetico sulla scena, quanto l' idea della giustizia: sia ch' ella parta da quella provvidenza eterna che non mai dimentica, non mai s' inganna; sia che derivi dall' infelice bisogno di sicurezza e di conservazione della società civile. La prima, per l' altezza da cui scende, sarebbe in sè attissima a scuoter vivamente l' immaginazione: ma ci vien sempre occulta ed invisibile, perchè non si verifica se non di là dalla tomba; e si occupa sì poco de' casi di quaggiù, che spessissimo, per brillar più bella ne' cieli, lascia sulla terra opprimer l' innocente e prosperare il colpevole: quindi nelle mani de' poeti è macchina tratta dalle nuvole, che non parlando all' anima per mezzo de' sensi, restasi come gioco di arcane astrazioni, e cangia un' opera di teatro in un sermone da tempio. La seconda è sventuratamente macchiata del difetto inerente a tutte le cose umane: nella sua applicazione ai fatti, esce da' dominii della fantasia; perchè richiede computi d' intelligenza, misure di delitti, equilibrii di pene, e va con quest' ordine di compassati movimenti a confondersi con ciò che vi ha di più volgare e di men poetico nelle miserie della vita.

Il teatro infatti che intende direttamente a scagliar fulmini contro a' malvagi, si trasforma subito in un fòro giudiziario, agghiacciante i cuori per quell' orrido ed uniforme apparato di accuse, di prove, di condanne e di supplizii, che quantunque utili e necessarii per la razza di Giapeto, non però cessano di turbar senza compenso la pace e la giocondità della vita comune. Per quanto possano mascherarsene le forme, il fondo ne riman sempre lo stesso. Lo spettatore non si sente commosso nè a pietà nè a spavento da quel corredo di torture che disonora l' umanità per ciò appunto ch' ella non può astenersi dall' adoperarle: per un' azione siffatta che se gli rappresenti sulla scena, ciascuno è avvezzo a scorgerne mille succedersi

perennemente nella condizione reale dell' esistenza; e in amendue i casi riguarda un reo punito con la medesima noncuranza onde suol vedere un grave correre al suo centro tosto che è lasciato libero nello spazio. Perocchè il legame che la giustizia suppone tra l' azion colpevole e la pena che ne risulta, ha non so che di geometrico, di necessario, d' inevitabile, che annienta ogn' impeto di fantasia, e ritien l' anima come inchiodata in mezzo a disgustose e continue realità.

In quanto alla verità della indicata idea, io mi restringo a rammentar per ora che qui trattasi di poesia; e la verità propria a servir di base a quest' arte dee spaziare in campi vastissimi, e non mai ritrarre da ciò che vi ha di più ignobile nella depravazione della natura morale. La punizione del delitto, comunque si consideri, non appartiene a ciò che è riserbato a compiere i destini dell' uman genere: e l' immagine della giustizia, cui può unicamente affidarsi il tristissimo ufficio di provvedervi, è di una verità gretta che traspare in mezzo alle stesse più grandi illusioni onde il poeta si studia d' invilupparla. Sì che, invece di trasportar l' anima in un mondo incantato, la chiude, la comprime, l' agghiaccia; ed opera in noi pari alla dipintura di un anacoreta della Tebaide, attenuato dallo stento e dal digiuno, in cui l' artista in quei muscoli irrigiditi, in quelle forme scarne, in quel color livido, in quella trista nudità, coperta appena da panni laceri o negletti, ci rappresenta un vero che non è nè bello nè sublime, e che non disvela quella più ampia ispirazione onde fu animato lo scalpello di chi ci lasciò l' Apollo del Vaticano.

E il pittore ha nell' ideale dell' arte sua i mezzi di far obbliare così dispiacevoli apparenze, dando alla espressione della figura que' sentimenti mobilissimi e que' tocchi di celeste incantesimo, che mostrino un cristiano penitente, il quale benchè continui a dimorar sulla terra, è già volato con l' anima in seno dell' infinito, e sorride con delizia di pietosa umiltà all' idea consolatrice di poter meritare alfine di essere accolto sotto le grandi ali della clemenza di Dio. Nella dipintura di quei fanciulli poveri e vagabondi di cui tanto piacevasi la scherzosa fantasia di Morillo, non è la verità de' cenci e della miseria che ci colpisce; ma quel sentimento d' ingenuità e

d'infantile inesperienza, che non sembrando ancor curarsi de' beni e de' mali della vita, e rallegrando l'infortunio del sorriso dell' innocenza, riveste le loro fisonomie d'una magica bellezza. [1]

Un simile vantaggio non vien punto a soccorso del poeta tragico. Dopo aver desto negli spettatori il più intenso raccapriccio allo spettacolo di uno scellerato che medita e compie il suo misfatto, confiderà egli di eccitare utilmente in essi de' palpiti di commiserazione, mostrando l'empio, innanzi alle minacce della giustizia, straziato dalle serpi della sua coscienza e caduto in tutti gli abissi di una desolazione meritata? A me ciò non sembra evidente. Per quanto il poeta si affatichi a lacerar di rimorsi ed a spaventar con fantasmi un consumato malvagio, la pietà ch' ei cerca di risvegliare in favor suo, non è nè pura nè permanente. Lo spettatore riguarda come infelice quel tardo ritorno della coscienza: il delitto si tien sempre in cospetto di lui sotto forme orribili e gigantesche; ed ei non lo copre a' suoi occhi del manto della carità se non quando il reo lo ha lasciato con la vita sul patibolo. Quei terrori e que' rimorsi non ci sembrano di sufficiente espiazione alle iniquità commesse; e tutt' al più operano in noi come semplice cagione del farci desiderare che il colpevole avesse potuto serbarsi innocente.

Queste idee si troveranno in ugual modo esatte ove si applichino al trionfo della virtù, come dipendente anch' esso da un dettato della giustizia. La poesia in generale passeggia nell' immensità: ogni tentativo per determinarne i limiti la distrugge; e scacciandola dall' impero della immaginazione, ove tutto è ideale ed etereo, la rinchiude in quello dell' intelligenza, in cui tutto parte da fatti avverati, e si rannoda a reciproca influenza di cagioni e di effetti. Spoglia di quel ca-

[1] Il quadro del così detto *Fainéant* di questo celebre spagnuolo, che vedesi nella collezione del Louvre in Parigi, non è forse, quanto all'idea, il più bello in questo genere: rattrista, perchè richiama con dispiacere la mente a non so quale degradazione della natura umana. Ma nella collezione di Dulwich, a poche miglia da Londra, ho visto i dipinti del medesimo autore di due fanciulli vagabondi, che per la loro ilarità mi sono parsi di straordinaria bellezza, e mi han fatto provar vivissimo il sentimento di simpatia indicato di sopra.

rattere vago e mobile che la sostiene in mezzo a regioni incantate, ella cade immediatamente negli stretti spazii del finito: e la giustizia, riferendosi a leggi sempre invariabili, sempre geometriche, la rimpicciolisce e la scolora; manifestandola, quasi direi, alla mente sotto qualità tangibili e circoscritte. La virtù non è poetica se non in quanto ci si offre adorna di luce sua propria: e laddove i suoi successi o i suoi naufragi dipendono da estranee forze soverchianti, essa perde quelle magnifiche attitudini che rapiscono l'attenzione di chi la vagheggia.

E i traviamenti di questo genere di tragedia sarebbero ancora di picciol peso, se non altro ne risultasse che una morale inutile e delle immagini grette e scolorite. Quel che più duole si è che in taluni aspetti i suoi quadri son bugiardi; e che sotto apparenze più o meno artificiose par ch'esso abbiasi tolto ad ingannare gli uomini, se non pur fosse ad insultarli. Il teatro non è che il ritratto in miniatura della società umana; uno specchio magico in cui la società corre a veder riflesse le sue proprie sembianze: e l'artista ci delude, ci oltraggia, ove invece di dipinger l'originale in tutta la identità delle sue forme e della sua espressione, ci presenta gruppi che non solamente non han modelli in natura, ma ne hanno di assolutamente opposti e contrarii. Può infatti asserirsi che vi abbia alcun carattere di verità positiva nell'indicato genere; o, in altri termini, può sostenersi con buona fede che nella società reale sia trionfante la virtù ed il delitto punito?.... Filosofo! non inarcar le ciglia a questo problema; anche a me nel proporlo trema la penna fra le dita: ma l'osservatore imparziale non dee far del desiderio una realità, nè l'amor del bene illuderlo in guisa da rendergli insensibile l'esistenza del male. Esaminiamo freddamente quel che può esservi di vero e di falso in questo dilicato oggetto.

Quando il volgo de' moralisti non ha per virtuoso se non l'oscuro individuo, il quale nella impotenza di fare il male vive giorni tranquilli nel seno di una famiglia che si nutre di stenti; quando non ha per colpevole se non il ladro e l'assassino, i quali, dovunque son leggi e magistrati, non possono fallire di veder mettere col patibolo un termine alla malvagia

lor vita, non vi ha dubbio potersi dire che nella società la virtù è trionfante ed il delitto punito. Ma e nè questi danno conveniente materia ad azioni drammatiche, nè sono i soli Oromazi e i soli Arimani della vita civile. Quella virtù è negativa, perchè consiste più nel non poter nuocere che nel saper giovare: quel delitto è parziale, perchè non offende in una maniera diretta se non una frazione dell' uman genere. L' una e l' altro operano in vantaggio o in danno della società come quelle rapide accensioni di fosforo, le quali illudono lo spirito e per la luce che sembra fugar la notte quando splendono, e per la notte che sembra raddoppiarsi quando si estinguono. Il debole trionfo dell' una, la debole punizione dell' altro non riescono in fondo nè luminosi nè fruttiferi all' umanità.

Ben altre virtù generose che innalzano la dignità dell'uomo sulla natura comune, ben altre nefande iniquità che confondono e sovvertono i destini delle famiglie, meritano di fermar l' attenzione dell' osservatore filosofo; e di queste, le prime sono sempre sfortunate e compresse, le seconde sempre felici ed impunite. Dappoichè nella varietà immensa delle passioni, che ripullulanti ognora in mille diverse guise a traverso di mille inquieti bisogni, fan dell' uomo un proteo incomprensibile, ve ne ha pure di atrocissime, le quali o sfuggono alla inefficace repressione degli ordini civili, o per l' altezza dello stato la rivolgono a lor profitto, e mantengono guerra ostinata e perenne contro tutte le passioni magnanime dal cui splendido contrasto sono travagliate e turbate. Ed il tragico poeta che si avvisi di mostrar le une abbattute, le altre prosperanti, non è che un impostore. Per conoscer l' inganno e la menzogna delle sue favole assurde, basta volger per poco le spalle alle scene fittizie, e lanciare un' occhiata alle scene positive dell' esistenza.

Osservo di passaggio, che questo apparato di volgar sapienza con cui si pretende far soggetto a lavori d' ingegno le azioni criminose, che niun uomo sulla terra dissente in riconoscere per tali e in crederne giustissima la punizione, pare a' dì nostri dalla fantasia de' poeti esser passato a contaminare anche quella de' pittori. Nella collezione de' quadri del Louvre

vi ha una tavola moderna rappresentante un assassino che dopo aver trucidata la sua vittima, la quale si contorce ancor calda e semiviva a' suoi piedi, cerca prender la fuga: ma sull' alto del quadro, a destra, scorgesi la figura della Giustizia che lo insegue, preceduta da quella della Verità che scuote la sua face simbolica a dissipar le tenebre notturne fra le quali il mostro si affretta a nascondersi. La trivialità di questo concetto è manifesta; e forse la stessa pompa con la quale è riprodotto sulla tela, concorre a dargli spiacevole risalto: poichè l' animo soffre in veder la morale gonfiarsi di tanto orgoglio per successi ottenuti in grossolanissime imprese, dove poi si mostra così impotente nelle più ardite e benemerite alla umana specie.

E l' artista, per non so qual bizzarria, volle aggiugnere al suo quadro un' immagine disarmonica: avendo egli a sinistra dipinta la luna che splende sul reo in tutta la pienezza de' suoi raggi; tal che vien desiderio giocoso allo spettatore di pregar la Giustizia a dar congedo alla Verità, la cui smorta fiaccola è di soverchio a diriger le sue lodevoli ricerche in quel chiarore di plenilunio. Ed ho sospettato più volte che l' autore, il quale per l' esecuzione pittoresca è abilissimo, con questo falso concepimento avesse piuttosto inteso di colorire una satira; dando alla Verità un coadiutore nella luna, di cui ella sicuramente avrebbe dovuto non aver bisogno. Se non che, ov' egli abbia fatto da senno, ignoro se facendo trionfare la Giustizia contra l' assassinio, che non resta occulto ed impunito in alcuna parte del mondo, fosse riuscito del pari, non solo con l' assistenza della incerta face della Verità e del dubbio lume della luna, ma e altresì con quella del sole ardente nel più fitto meriggio, ad assicurare a quella vigile Dea un ugual favorevole successo contro la calunnia, il tradimento, la perfidia, lo spergiuro....

Ma, ritornando alla prima quistione, vuolsi una prova incontrastabile del fatto poc'anzi enunciato? Si lascino le metafisiche discussioni, di cui tutti coloro che han della vita una esperienza positiva e crudele, non han punto mestieri; e si riguardi al partito disperato a cui si sono volti sovente i tragici moderni. Adorando in astratto la massima che il teatro

dee rappresentare la virtù trionfante ed il delitto punito, essi han sentito che l'applicazione falliva; tanto più che la storia non offria loro troppi esempii da sostenerla. Si sono quindi gittati in altro più facile sentiero: e per evitare di esser gelidi dall'un canto e bugiardi dall'altro, han mostra da per tutto la virtù oppressa ed il delitto prosperante. Gli Atrei, i Neroni, i Filippi hanno inondata bruttamente la scena, la quale si è da quel momento trasformata in una scuola d'iniquità, che invece di dipingere utilmente la natura, non ha mirato che a farla fremere. La lutta fra il potente malvagio e il debole innocente, i successi de' violenti attentati del primo sulla inefficace resistenza dell'altro, son d'allora divenuti i soggetti più favoriti del teatro tragico.

È facile il comprendere qual funesto eccitamento a passioni perverse dee poter recare un'arte che distrugge con seducenti spettacoli quel che la natura sforzasi di costruir di utile all'uomo con ispirazioni lentissime. Poichè indarno l'onesto padre di famiglia, che vuole infonder pura morale nell'animo de' suoi nati, corre ad allontanare dai loro occhi quelle parti della storia che sono più ricolme di atrocità e di misfatti. Nel momento in cui egli più si adopera in tener preservata l'innocenza da quei tristi esempii, la Provvidenza crea immediatamente un poeta, il quale, razzolando negli annali dell'uman genere, prende a ripescarvi e a metter pomposamente sulla scena tutti i più nefandi eccessi di cui le loro carte sien contaminate. La mente inorridisce alla infelice fecondità della poesia in ritrovar sempre nuovi tormenti e nuovi tormentati da esporre sul teatro: nè veggonsi da per ogni dove, animati perennemente da volontà tenaci, se non padri che uccidono i figli, mariti che fan decapitare le mogli, fratelli che bagnano le mani nel sangue de' fratelli, ed alternati con infernale vicenda torture, veleni, pugnali, supplizii ed orrori di ogni specie.

Era naturale che siffatti quadri acquistassero in intensità quel che perdevano in estensione; e che la energia del sentimento, così avido a penetrar con audacia nelle viscere degli avvenimenti, e così inerente alla età matura di popoli succeduti ad epoche di lunga civiltà, si dispiegasse ivi in tutto il

suo straordinario valore. Quindi le forme ardite e profonde, i colori forti e tenebrosi, l'espressione avvampante e spaventevole onde sono dipinti tutti i mostruosi eroi di cotal fatta di scene. Non sarà mai questo vanto che si vorrà mettere in dubbio. Che anzi da questo aspetto la natura sembra esaurita, e direi quasi divenuta sterile di ulteriori modelli; e vi ha una scala di progressi in questo genere di cui è ben difficile, se non pur fosse impossibile, che i posteri giungano ad adeguar l'altezza.

Ed è un inganno il credere doversi così lumeggiare il delitto per metter ne' cuori un più assoluto abbominio contr'esso: ammassando tinte sopra tinte, non ne risultano ordinariamente che figure da ebbri. La perversità non è nel mondo così aperta ed impudente quale i poeti sogliono rappresentarla sulla scena: la maschera che perfidamente la copre, toglie in gran parte al popolo il potere di ravvisarla; e i ritratti dell'artista rimangono senza originali visibili nella natura comune. Ma in ogni caso ritorna in campo la prima quistione. È bisogno di ricorrere al teatro per sapere che il delitto è difforme, ed apprendere a detestarlo? Nè, per un altro aspetto, i terrori e i rimorsi da cui lascia il poeta lacerar talvolta il suo protagonista, sono gran fatto produttivi di simpatie morali. Da prima è dubbio che un mostro sia mai dominato da rimorsi e da terrori, ma quando pure lo sia, egli le più volte trema, palpita, ed inferocisce; trema, palpita, e moltiplica i suoi misfatti: ed a colui che teme di esserne la vittima, non può caler molto lo assicurarsi se quegli eccessi sien dettati dallo spavento o dalla fredda volontà di opprimere.

È noto a chiunque intenda o professi le arti del disegno, che la difficoltà di ritrarre al naturale è più ardua e grande nelle belle figure che nelle brutte; per ciò solo che ogni tocco involontario di pennello il quale calchi troppo, e per conseguenza esageri, le forme, i colori o l'espressione, accresce in certo modo rassomiglianza alle figure brutte e ne diminuisce visibilmente alle belle. Un artista può ben darne il modello di un Satiro, anche quando piacciasi a dipinger questo personaggio in caricatura: ma non ci farà mai riconoscere la Dea degli amori e delle grazie, quando ei voglia dipingere

in caricatura una Venere. Togliendo da questo fatto un argomento di analogia, oserò io profferire una verità tristissima in quanto a tragedia? Messo per avventura l'ingegno alla rappresentazione di virtù e di delitti, come fondo di azioni drammatiche, era inevitabile che tardi o presto i poeti volgessero i loro sforzi più alla dipintura de' delittti che a quella delle virtù, più al trionfo degli uni che a quello delle altre.

La virtù infatti è una e semplice, come il bello da cui emana e con cui si confonde per varii aspetti: e nulla di più difficile quanto il ritrarla con perfetta rassomiglianza; perchè la squisita regolarità delle sue forme rende tremante la penna nelle mani del poeta per il pericolo di guastarla ad ogni picciolo tratto, il quale alteri i contorni che la determinano, o rompa la dilicata armonia delle parti che la compongono. Per l'opposto il delitto è vario e moltiplice, come il deforme da cui anch'esso emana e con cui si confonde in mille guise, ed è agevol cosa il prenderne la rassomiglianza di un subito; perchè le sue fattezze sono scabre, sporgenti, rilevate da solchi che fan più visibile il contrasto delle ombre e della luce: e non che l'artista tema che i colpi troppo arditi lo sfigurino, egli anzi sente che alcun poco esagerandone le linee ed i colori, lo ingrandisce oltre misura, senza torgli nè verità nè vicinanza agli occhi del volgo.

Aggiungasi che la virtù, per effetto della sua stessa bellezza, tiensi difficilmente sulla terra, e tende di sua indole a mostrarsi in una regione ideale che la fa sovente perder d'occhio alle intelligenze comuni; si che il ritrarla al vivo, e, quel che è più, sotto forme trionfali, è tanto più d'incerto successo, in quanto si richiede una straordinaria forza di fantasia negli spettatori per giugnerla in quell'altezza, ed affissarla in mezzo al torrente di luce che la circonda. Non può dirsi altrettanto del delitto. Ei si tien sempre fitto nella realità per effetto della sua bruttezza che a mal suo grado ve lo inceppa; ed è più comprensibile in faccia alla moltitudine, perchè lo spavento che lo accompagna, s'impadronisce rapidamente dell'anima, e la strazia e la sommuove a sua posta. Ond'è che mentre i poeti trovan facilissimo di ritrarlo al naturale sulla scena, si sentono al tempo stesso costretti, sia

pur qualunque la moralità che ne risulti, di rappresentarlo in istato di continuo trionfo, per non impicciolirne le dimensioni a danno dell'arte.

La giustizia, dice un dotto critico, non è affatto necessaria per lo scioglimento di una tragedia. Se questa massima fosse assoluta, sarebbe a tutti agevole il commentarla ed anche spingerla più oltre: poichè la giustizia, non solamente non è necessaria, ma non è nè poetica nè teatrale: e chi si consiglia di riprodurla sulle scene, abbandona le qualità peregrine della natura per ritrarne le volgari; e diventa il Tenier della poesia drammatica, in cui la fantasia, non punto eccitata dalle immagini sublimi della Trasfigurazione o del Giudizio universale, ha bisogno di andare ad ispirarsi nelle sozze botteghe de' barbieri, nelle affumigate taverne de' fabbri, e nelle squallide capanne de' pastori. Ma il critico conferisce un altro significato alla sua espressione, e soggiugne che un poeta deve osar di finire con la dipintura de' tormenti del giusto e de' prosperi successi del perverso, quando egli ha saputo svegliare in noi pensieri che fan trovare nella coscienza e nella prospettiva di un altro avvenire il ristabilimento dell' equilibrio.

Questa maniera di veder le cose mi sembra inesatta ed inapplicabile. Poichè mentre si dichiara la giustizia comune non punto necessaria in una buona tragedia, si pretende poi che in sua vece debbasi chiamar dall' alto una specie di astratta giustizia, fondata sulla coscienza e sulla prospettiva del futuro, la quale di tanto è più inefficace sul teatro, in quanto non può risultar mai da' fatti; nè può essere che una macchina del poeta, introdotta colla pia intenzione di un missionario che vuole imprimer coraggio alla virtù e terrori al vizio per mezzo di una serie di esclamazioni e di sillogismi. Se non che quest' ultimo parla per autorità di religione, di cui suppone conosciuti al pubblico i dogmi ed i precetti; dove il primo non può derivar commozioni in altrui, che da pura simpatia di affetti sensibili; e le astrazioni morali, si proprie a scuotere una vasta udienza nei recinti di un tempio, gli riusciranno meschine in un teatro, ove la predisposizione degli spiriti è tutt' altra.

Conviensi oltre a ciò distinguere sempre i fatti dalle probabilità, e non fidar molto nel soccorso di queste ultime, allor che i primi ci tornano perniciosi. Lo spettacolo della virtù avvilita e del delitto fortunato allontana le menti dall'arduo sentiero del bene, per trascinarle in quello in apparenza prospero del male: ecco il fatto. La pretesa bilancia del futuro è una probabilità; e lo spettatore non vi rinviene alcun compenso, perchè ignora il futuro, se non in quanto al suo essere, almeno in quanto alle condizioni che lo determinano. Ognuno sa che dopo morte avvi ancora una vita: ma chi assicura che ivi l'empio sarà in luogo di tenebre ed il giusto in luogo di luce, se non in pura massima generale, che nell'applicarsi può restar modificata dalle circostanze? Il sistema delle espiazioni è stato riconosciuto da tutte le religioni della terra; e forma la base più importante e consolatrice della cristiana. Chi può assegnar limiti alla clemenza divina? Lo scellerato si pente, e una lacrima lo redime dalla perdizione: il giusto è colpito da un momento d'ira o di vendetta, e cade senza speranza nelle fauci dell'abisso.

Nè Caligola e Nerone si tengono perduti perchè mostri, ma perchè pagani; poichè il mostro Costantino fu collocato fra gli arcangeli; e que'due suoi degni predecessori han forse la trista gioia di veder per la stessa cagione straziate al loro fianco le sante anime di Aristide e di Focione. Ciascun sente che io non ragiono se non secondo le ordinarie idee di cui la moltitudine cristiana è tuttodì istruita da' pergami. Se una mistica teosofia ne ammette di diversa indole, bisogna che allora sia lasciato ai soli teosofi di assistere con delizia alla desolazione della virtù ed alla prosperità della colpa, onde venga lor dato di trascendere a bilanciarle colla espettazione del futuro. Il resto dell'uman genere non ne caverà alcun vantaggio, perchè il futuro gli è ignoto, e non gli è concesso di bestemmiar l'ampiezza del perdono di Dio. Basterebbe, se al termine di una tragedia di tal fatta si facesse apparire sul teatro un messo del cielo a leggere una decisione dell'Onnipotente, con cui vien decretata l'apoteosi del giusto perseguitato e la dannazione dell'empio persecutore.

A render compiute le mie idee, non mi è permesso di

obbliare che una delle proposizioni da me sinora sostenute non ha sempre operato ne' critici un pari e luminoso convincimento. Alcune anime ingenue han creduto che il sistema di mostrar sulla scena il delitto impunito e trionfante, ben altro che dar fomite a malvagità negli spettatori, concorre altamente ad avvalorare in essi l'amor della virtù e l'odio delle scelleraggini. Le principali ragioni in cui fondasi questo avviso, il quale non manca di verità se non perchè si trascura con esso di riguardar la quistione da tutti i suoi aspetti, mi sembrano raccolte e sviluppate con perspicacia in una nota che il Gherardini aggiunse alla sua lodata traduzione del corso di letteratura drammatica dello Schlegel. E mi giova il qui riprodurla nella integrità della sua espressione, onde niuno mi apponga di essere io ingegnoso a indebolire le difficoltà a mio modo sotto pretesto di riassumerle, per aver più agevoli mezzi a distruggerle. L'opinione di questo sagace scrittore è annunziata ne' seguenti termini.

« De' critici sostengono che nella maggior parte delle tragedie di Alfieri lo scopo morale è fallito, per vedersi nelle medesime oppressa la virtù e impunito il delitto. Una simile censura fa chiaro ch'essi confondono l'istruzione degli spettatori colla retribuzione de' personaggi del dramma. Non dirò già che nuoca allo scopo morale il far trionfare la virtù e rimaner castigato il vizio o il delitto; ma voglio dimostrare che lo scopo morale non è punto tradito nel caso opposto. Nel primo il poeta c'invita a seguir la virtù ed a fuggir le opere malvage, col farne vedere il premio che la Provvidenza accorda all'una, e la pena ch'ella scaglia sulle altre; e questo è piuttosto il metodo d'istruzione del pulpito che della scena: nel secondo il poeta ne stimola a farci campioni della virtù, a proteggerla con tutte le nostre forze, ed a perseguitare gli scellerati che le danno guerra. Allor che vediamo la virtù premiata ed il delitto punito, non rimane al nostro cuore che la contentezza prodotta da questa giusta retribuzione: allor che vediamo il contrario, c'innamoriamo vie maggiormente della virtù, perchè le sue sciagure accrescono le sue attrattive, commuovono il nostro cuore, e vi destano la generosa brama di soccorrerla e trarla a salvamento; odiamo vie maggior-

mente il delitto, perchè ci si mostra col fatto ch'esso è tanto industre nelle sue insidie, nelle sue nequizie, nelle sue crudeltà, che perviene talvolta a sottrarsi al meritato castigo. Nel primo caso, il nostro amore per la virtù è un amore interessato; la speranza del premio: nel secondo è un amor puro, sublime, virtuoso come la virtù stessa, perchè amiamo la virtù per sè medesima. Nel primo caso lo spettatore propone tacitamente a sè stesso di fuggire il delitto per timor della pena che glie ne siegue; questo proponimento è figlio della debolezza: nel secondo, odiamo il delitto per la sua deformità, pei mali ch'esso reca ad altrui; questo è l'odio della virtù, dell'eroismo. »

« Ma ciò non basta. Quando vediamo punito il delitto, è vero che il nostro cuore riman contento; ma da questa contentezza nasce appunto che in noi si scema l'odio contro il delinquente, ed anzi spesse volte avviene che ne muova pietà di lui; il che è contrario al fine a cui deve tendere il poeta; ottenere l'altrui commiserazione è premio e non castigo: laddove, allor che il delinquente riman salvo, dura e cresce nel nostro petto l'odio contro di esso, e ci sentiamo spinti a farci noi stessi ministri della umana e divina giustizia; e quest'odio che in noi rimane, fa e mantiene nell'animo nostro una impressione così forte, che per niun patto vorremmo diventar noi stessi delinquenti; giacchè l'uomo siegue sempre ciò che ama, e non mai ciò che abborre. Quando un dramma finisce col trionfo della virtù e colla punizione del delitto, il poeta è quello che fa tutto, e mette quindi in riposo gli spettatori: quando un dramma finisce con una catastrofe opposta, il poeta lascia nell'animo degli spettatori il vivo desiderio di far quello che non si è fatto per esso; che è a dire, egli ottiene il suo nobilissimo fine; quello di renderci sostenitori della virtù e persecutori del delitto; le quali azioni entrambe non possono essere che il frutto dell'amore da una parte, e dell'odio dall'altra. Presentare la virtù premiata ed il delitto punito per rendere migliore il popolo, è un metodo che suppone in esso popolo non altro stimolo a seguire il bene che la sicurezza della mercede, non altro freno ad abbandonarci al male che la paura del castigo; i quali principii sono quelli

dell'egoismo, sono bassi e niente virtuosi, ancor che guidino ad operare in guisa che il risultato può avere agli occhi altrui l'apparenza della virtù. Presentare la virtù oppressa dalle sciagure e il delitto impunito per farci amar l'una e odiar l'altro per sè stessi e indipendentemente da qualunque speranza di ricompensa o tema di punizione, è il metodo del saggio, del filosofo, del grande poeta, i quali debbono sempre aver per fine di esaltare la dignità dell'uomo, renderlo maggiore di sè medesimo, e far che le azioni sue sieno veramente magnanime, sublimi, disinteressate, non in vista, ma intrinsecamente virtuose..... »

« La somma di così lungo ragionamento si trova rinchiusa in queste semplici parole d'Ippolito Pindemonte: *Basta per lo scopo morale della tragedia così dipingere l'onesto e il malvagio, che lo spettatore desideri di rassomigliare al primo, benchè perdente, e desiderar non possa di rassomigliare al secondo, tuttochè trionfante.* Laonde se io per avventura fossi discorso dal vero, non mi vergognerò se non altro di aver errato insieme con un sapiente di tanta autorità. »

Tutto ciò è ben detto per esprimere i cari sogni d'un uomo ingenuo e dabbene. Se non che quel sapiente di tanta autorità era un grandissimo innocente che discernea ben poco le insidiose vie onde si menano a perversione i cuori umani: ed il suo torto sta in questo, che collocandosi nel mondo della luna, volle misurar dalla sua bell'anima la tempra di quelle di cui sono informate le masse popolari, per le quali solamente il teatro è istituito. Alla difficoltà di mettere con buon successo in pratica quel ch'ei consiglia con frasi generali che non costano nulla, rispondano i poeti; ed alla quistione se i principii contenuti nel citato passaggio derivino da un fatto permanente o da un desiderio onorato, rispondano coloro cui la funesta osservazione delle umane tendenze ha già inchiodato il disinganno nell'anima: poichè invero, fra quel che dovrebbe aver luogo nella beatitudine de mondi platonici, e quel che si sperimenta nella putredine della vita comune, la differenza è pur grande.

Limitandomi al solo ufficio di critico, io noto innanzi

tutto, che il Gherardini, tacciando d'interessate e d'impure le affezioni che derivano al pubblico dallo spettacolo della virtù trionfante, non dà forse molto conto a sè stesso del vario significato dei vocaboli *premio, ricompensa, favore*. Qui non si tratta di colmar l'uomo virtuoso di ricchezze, di elevarlo a dignità eminenti, di circondarlo di ogni specie di materiale fortuna per procurargli ammiratori e seguaci: non vi ha dubbio che in questo caso le simpatie dello spettatore sarebbero impure ed interessate. La virtù non esige che la libertà di esercitar senza ostacoli o violenze altrui le sue proprie abitudini; e di godersi in pace quella prosperità morale ch'essa trae dalla sola contemplazione di sè stessa: e trionfando in questo senso, il premio è legittimo, nobile e non punto fatto per corrompere nè chi l'applaude, nè chi vi aspira.

Ma questa prima disamina è per me al tutto superflua. Io andai più innanzi; e non vi fu bisogno di occuparmi della utilità morale di simili azioni tragiche, perchè mi parvero inefficaci, gelide, sveglie appena da un computo astrattissimo di ragione, e non emananti da modelli originali e sensibili nelle comuni realità della vita. Perocchè il trionfo della virtù o non ha mai esistito che nelle regioni del desiderio, o tutt'al più si è visto come l'apparizione della fenice, ogni cinque secoli; e non sempre come questa ne ha ingenerato un altro dalle sue ceneri. Il riprodurlo quindi sul teatro è un mentire apertameute innanzi alla testimonianza dell'uman genere: nè altra certamente fu la ragione per cui i grandi poeti non mai si curarono di farne materia unica ed esplicita dei loro concepimenti. E parlo di quella virtù eccelsa ed operosa che può servir di fondo magnifico ad un'opera di fantasia; non già di quella sterilissima che nasce per aborto da sforzi impotenti di fare il male, e sbuccia come fungo da un tronco d'albero imputridito. Sì che su quest'obbietto non mi è uopo di aggiugner altro; e mi restringo a discutere solamente, non la necessità di punire i delitti sulla scena, perchè io non ne vorrei nè di puniti nè d'impuniti; ma la pretesa moralità che ad altri è sembrato poter leggere in un delitto che prospera e trionfa.

Nell'assumere dall'un canto che la punizione del delitto

non potrebbe invero considerarsi come nociva alle scopo morale della tragedia, il Gherardini sostiene dall'altro che quella punizione medesima, scemando l' odio contro il delinquente, dando anzi a costui un cotal premio nella pietà che sveglia per sè negli spettatori, è contraria al fine che il poeta si propone. In queste due idee, riguardate in tutt'i loro aspetti, vi ha forse qualche cosa di peggio che una semplice contraddizione. Non è al certo da supporre che vi siano due diverse specie di morale, una per le azioni che si rappresentano sul teatro, l'altra per quelle che han luogo nelle ordinarie occorrenze della vita. Ciò posto, può altro conchiudersi da quella proposizione, se non che nella vita reale bisogna lasciar coprire la superficie della terra da malfattori impuniti, per non correre il rischio che la moltitudine s'impietosisca nel vederli condotti alle forche? Poichè finalmente ciò che si presume vero ed utile nell'un caso, dee presumersi vero ed utile nell'altro. E il critico, esigendo che il poeta non si travagli a far tutto da sè, cade senza avvedersene in un cerchio vizioso. Nella ipotesi, ogni punizione di delitto è pericolosa, perchè scema l'odio contra il delinquente: in che il pubblico supplirà dunque all'opera del poeta, se non può confidarsi di aggiugner nulla a quel che ha già visto sulla scena?

La massima, che non è da confondersi l'istruzione dello spettatore con la retribuzione dovuta a' personaggi, è tolta di peso dallo Schlegel; ed è falsissima. Perocchè non altro quella retribuzione indica, se non l'effetto assoluto, necessario, inevitabile dell'azione che si rappresenta, e se non è da questa che lo spettatore dee trarre la sua istruzione, non so da qual altro fonte possa egli attingerla con efficacia. Nè l'odio che nel caso enunciato si scema contra il delinquente, importa che si scemi altresl l'orrore pel delitto. Son due sentimenti fondati in motivi diversissimi, che l'esperienza ci spiega. Tosto che una sentenza di morte è scritta, il delitto rimane stabilito in tutta la sua difformità, perchè non è più in potere di alcuno il distruggerlo; ma il delinquente sparisce come per magia, perchè sotto la scure del carnefice il pubblico non più ravvisa che l'uomo. La pietà dunque da cui il pubblico è allor compreso, ha per oggetto l'uomo e non già il colpevole;

ed esprime, non tendenze a voler impunita la colpa, ma bensì desiderio generoso, come dissi altrove, che il colpevole avesse potuto serbarsi innocente. Qual è dunque più pericolosa sulla scena, o una pietà che, dettata unicamente da umane simpatie, non però affievolisce in nulla l'orrore pel delitto; o una impunità, che abitua il volgo a riguardar con disprezzo le minacce di una giustizia bugiarda ed impotente?

Basta, dice il Pindemonte, dipingere il malvagio in guisa che lo spettatore non possa desiderar mai di rassomigliargli. Ma in un sol modo può ottenersi questo fine; dipingendo cioè il malvagio nudo nella sua stomachevole difformità, degradato nelle sue vilissime passioni, incapace di prodigiosi sforzi per soddisfarle, abbietto insomma e nefando in tutto il complesso delle sue azioni e de' suoi pensieri. A niuno allora verrà certamente desiderio di rassomigliargli, e osservo di passaggio che la ripugnanza dello spettatore in questo caso deriva meno dall' orrore che gl' ispira la colpa, che dal sentimento dell' abbiezione in cui vede infangato il colpevole. Se non che un personaggio di tal fatta non è nè poetico nè teatrale; un Calliban non sarà mai l'eroe di una tragedia; tanto più che il poeta non può con quelle dispregevoli doti assicurargli alcun trionfo sulla virtù, il cui solo nome suona elevatezza e potenza. Gli è quindi necessario di rappresentarlo profondo nelle massime, audace ne' disegni, alto nelle passioni, perseverante nelle imprese, inflessibile nel carattere; e di collocarlo in una situazione ove i mezzi di successo gli abbondino in faccia a tutte le circostanze che se gli possano opporre. È questo il lato fecondo della quistione, per chi ben legge negli effetti che debbono poter fraudolentemente risultare da un simile spettacolo.

Perocchè quelle massime intensamente perverse, quegli ampii attentati di sangue, quelle attitudini d'irrequieta fierezza, conferendo al malvagio sembianze formidabili, gittano in oscure lontananze le sue scelleraggini, e non più serbano presenti allo sguardo altrui, che le sue smisurate proporzioni; onde lo spettatore, abbagliato da queste ultime, vi rivolge involontariamente le sue più energiche simpatie, e si lascia

difficilmente distrarre dall' avversione che pur gli destano le prime: essendo ciò proprio di un forte carattere, che, sia qualunque l'aspetto in cui si disveli, illude il volgo con certe apparenze di grandezza che fan disparire la malvagità, o la nascondono almeno per entro a un' atmosfera luminosa: ed il poeta perviene così all' egregio scopo di far odiare la colpa in astratto, ed amare il colpevole in concreto. La debolezza infatti fu e sarà sempre la pessima delle imperfezioni umane: la moltitudine intanto la dispregia, in quanto più la sente nella sua specifica indole: crede anzi che nel dispregiarla essa acquisti tempra ed abitudini di vigore; e una probità abbietta la seduce assai meno che una scelleraggine gigante. Per conseguenza trae da quelle dipinture un veleno che la corrompe; perocchè la logica delle passioni umane ha pur essa i suoi sofismi: coloro in cui la virtù non ha base ferma, stimano facilmente che l' eminenza delle nefandigie debba in essi poter tenere luogo di altezza d' animo; e la stessa innocenza esce del teatro già guasta e pervertita.

Alle tante calunnie scagliate contro del Machiavelli, il cui solo nome in politica si è fatto significato di doppiezza e di perfidia, niuno, spero, vorrà aggiugner quella inettissima, ch'ei non avesse alcuna nozione distinta di ciò che separa la virtù dal vizio. Quindi domando: nel bastardo di Alessandro VI ammirava egli la malvagità come cosa lodevole, o non aveva nè la sagacità di discernerla, nè la forza di condannarla? No: io non veggo nella sua condotta nè un error di mente, nè una nerezza di cuore, ma una vasta illusione di fantasia. Il Machiavelli era stanco e sconfortato del carattere fangoso di quei tanti tirannetti che a' suoi tempi divoravano l' Italia; ne' quali il desiderio stesso de' misfatti, come i rari lampi della bontà, partivano ugualmente dalla più miserabile bassezza d' animo. Ma nel suo primo incontrarsi con Cesare Borgia, a traverso di quella sete ingorda di sangue, di oro e di potere che gli altri avean di comune con lui, egli scorse in lui solo quella profondità di criminosi concepimenti, quella infernale audacia ne' mezzi di esecuzione, quelle imperturbate abitudini di un cuore indurito nelle iniquità, che annunziano al tempo stesso il mostro ed il gigante. Avvezzo a udir fischi

di rettili schifosi, udì per la prima volta il ruggito del leone, ed impallidì d'incognito stupore. I delitti dell'empio che non potevano ispirargli amore, si smarrivano ai suoi occhi per entro a quelle forme morali erculee che gl'imponevano rispetto e spavento. Disordine per disordine, la energica scelleranza di un Borgia gli esaltava più l'immaginazione, che la stolta debolezza di un Soderini.

E da ciò nasce che i mostri più nefandi di cui la storia ci parli, dominarono con felice successo i loro secoli. Ond'è che non ebbe numerosi partigiani un Lepido, e n'ebbe tanti di sì caldi e di sì arditi un Cesare? In fatto di nequizie l'uno valeva ben l'altro. Adoravano forse in Cesare le splendide sue geste come regina di Bitinia, o i suoi benevoli disegni nel passaggio del Rubicone? Io non adulo gli uomini, ma non mi sento nè pur tendenze a calunniarli. No; il delitto in sè medesimo non si ama nè anche da chi ne è macchiato: furono le grandi qualità di quel dittatore temuto che gli procurarono aderenti ed ammiratori. L'ombra intanto di queste copriva le sue turpezze, obbligando la moltitudine, se non a perdonarle, almeno ad obbliarle: e colui che avesse voluto rassomigliargli nella grandezza, non si sarebbe fatto scrupolo, per ottener questa, di rassomigliargli anche ne' misfatti. Perocchè il popolo non troppo facilmente separa quel che se gli offre inseparabile; e ravvicina e scambia e confonde le più dissimili cose; ed apprendendosi ad un modello che lo abbaglia, è tratto ad imitarlo nel suo pieno complesso; e in grazia del bello che vi prevale, adotta senza volerlo il difforme che vi si tien congiunto. A uno straniero di liberi sensi, il quale faceva un magnifico elogio di quel ch'ei chiamava il sommo capitano de' nostri tempi, altri osò per ischerzo rammentare che perseguitò nondimeno con vile accanimento le idee più nobili e generose: *mais c'était un grand génie*, rispose bruscamente lo straniero, come irritato da quella vera e per ciò importuna osservazione. Al solo gran genio è dunque virtù l'infamia. Ecco l'uman genere in miniatura!

È fama che ne' primi tempi in cui furono rappresentati in Germania i *Banditi* dello Schiller, alcuni giovani di spiriti ardenti, colpiti al vivo dal carattere straordinario, energico,

intraprendente di Carlo Moor, presero la strana risoluzione di gittarsi come lui armati nelle campagne, e di costituirsi angeli sterminatori della umana specie: onde l'autorità civile atterrita dovè metter subita proibizione che il dramma de' *Banditi* si continuasse a rappresentare sul teatro.[1] Quel personaggio al certo non avrebbe sedotto alcuno a rassomigliargli, se il poeta avesse sòlo in lui dipinto lo studente libertino, il figlio dissipatore e il ladroncello di strada; o, in altri termini, se invece di una prodigiosa combinazione drammatica, non avesse scritto che una gretta leggenda. Ma i bisogni dell' arte non gliel consentivano: ed egli non eccitò quel delirio d'imitazione in altrui, se non in grazia delle fattezze colossali che diede al suo protagonista: nè veramente si potea far meglio per dar libero passaporto a tutti i suoi vituperii. Che poi que' giovani fossero, ancor volendo, ben atti a distinguer nettamente nel loro modello le qualità eroiche dalle criminose; che, abbracciando il nobile mestiere di fuorusciti, potessero serbarsi incontaminati da ogni eccesso colpevole, sel creda solamente il buon conte Ippolito, e tutti coloro che al pari di lui ci vengono redivivi dalla età di Saturno.

Esamino la dottrina in astratto, e non intendo farne alcuna intempestiva applicazione al teatro dell' Alfieri, in difesa del quale il Gherardini scrisse quella sua nota con lodevoli al certo e pure intenzioni. Ma il solo Filippo di questo tragico non offre sicuri esempii di quanto dissi finora? Mi avvenni più volte a veder rappresentato questo personaggio da egregi attori. Sino a che non fu quistione che di nude atrocità, l'avversione per quell' anima ipocrita e crudele era calda e spontanea negli spettatori: ma ne' momenti in cui quel nuovo Tiberio preparava con ardir concentrato qualche nefando disegno, o scagliava con rapido scoppio di feroci passioni qualche sanguinosa minaccia, io sentiva scorrere per l'assemblea un

[1] Questo aneddoto è riferito dal barone di Barante nel suo compendio della vita di Schiller. So che taluno lo niega; e per me torna lo stesso. È certo che la fama vera, o non vera, di quella frenetica risoluzione presa dai giovani, si diffuse rapidamente in Germania: e non avrebbe potuto sì facilmente accreditarsi, se i contemporanei che aveano osservato gli effetti di quel dramma sul pubblico, non l'avessero per lo meno reputata probabile. Il che basta pienamente al mio proposito.

fremito, un' agitazione, un susurrio confuso, che mi esprimevano ben altro che un sentimento d'odio e di orrore. Era la forza del carattere che svegliava una impreveduta meraviglia, mascherava i delitti coprendoli delle sue terribili forme, e comandava silenzio involontario alle affezioni odiose del pubblico. E se quella magica finestrina, immaginata altrove dall' Astigiano per leggere nel secreto de' cuori, avesse potuto aprirsi ne' petti degli ascoltanti, temo forte che de' dieci i nove si sarebbero trovati più partigiani di Filippo che di Carlo. Sono tante le bellezze assicuranti l'immortalità al nome dell' Alfieri, che non credo esser uopo difenderlo anche nelle cose che urtano la ragione. Prendiamo per quell'altissimo ingegno le gare oneste.

So che nella irrequieta boria di trar paralleli dalle nuvole, taluni diranno esser di esperienza incontrastabile, che una tavola, in cui l' artista con la magia del suo pennello riusci a dipingere un soggetto nella più viva e piena rassomiglianza delle naturali sue forme, ci porge grandissimo diletto; nulla curandoci che queste sieno in sè stesse difformi e rincrescevoli alla vista: poichè allora noi lodiamo con meraviglia, non già la cosa, qual nella sua original natura si vede, ma l'arte somma che seppe con tanta verità riprodurla sulla tela. Doversi per conseguenza dire altrettanto della poesia, che può chiamarsi parlante pittura, ed è arte come questa essenzialmente imitatrice; non importando, per meritare i nostri applausi, che il poeta rappresenti anch' esso cose abbominevoli e sconce, purchè ne abbia colta la rassomiglianza in guisa, che ci sembri averne gli originali sott' occhio in tutta la proprietà delle loro forme e la vivezza della loro espressione. — E in quanto a pittura, io non posso invero fermarmi a siffatti ragionamenti, che non mi corra subito alla memoria la ingenua risposta di quell' Ambasciatore de' Teutoni, a cui mostrato in Roma il celebre quadro rappresentante un pastore con la sua greggia, fu chiesto di qual prezzo e' lo avesse stimato. Non dispiaccia che io qui rapporti l' aneddoto, non quale il contemporaneo scrittor latino ce lo trasmise, ma qual ci venne in seguito tratteggiato dalla splendida penna del Bartoli.

« Era nel gran fôro di Roma esposta alla pubblica luce una tavola d'impareggiabil valore, mano di alcun di quei gran dipintori che fiorivano in Grecia nel buon secolo di quell'arte. Contenevasi in essa tutto dal naturale un pastore in atto di guardar la sua gregge, con le braccia incrocicchiate, e una gamba incavalcata sopra il baston pastorale, e con ciò la vita mezzo tra sostenentesi e sostenuta. L'aria del volto e l'apertura degli occhi si mostrava d'uomo che guarda e considera; le fattezze più che mezzo salvatiche; il color vivo, ma di faccia abbronzata dal sole; la barba ispida, le ciglia setose, i capegli incolti e rabbuffati; l'abito, al consueto de' pastori, male assettato alla vita, e quivi graziosamente disgraziato; a fianco il zufolo e la sampogna. Un'opera di si eccellente lavoro parve singolarmente degna di mostrarsi ad un Ambasciatore de' Teutoni, venuto a Roma, e condotto per la città a vederne il più bello. Fermato dunque davanti alla pittura, e datogli a considerare se a quel pastore mancava punto di vivo e di vero, se non ch'era dipinto; quegli, corsolo una e due volte con l'occhio da capo a piedi, senza far niuna mostra di prenderne meraviglia, e pur domandato, *quanti eum æstimaret, respondit, sibi donari nolle talem virum vivum verumque.* Tanta industria d'arte e di mano era da adoperarsi intorno a più nobil soggetto. Infelice fatica, consumata per niun altro pro, che mostrare il ritratto di un originale, che avendolo innanzi, niun degnerebbe guardarlo. Mancavano al mondo, o alle istorie, personaggi eroici, nelle cui figure si pareggerebbero i meriti dell'artefice con quegli dell'argomento? Che che sia di un tal ritratto, *sibi donari nolle talem virum vivum verumque.* »

In ogni modo fu quella una creazione di fantasia, in cui l'artista, non avendo ad obbietto alcuna morale idea, potè lussureggiar solamente ne' pregi della perfetta imitazione, a mostrar di che mai l'arte fosse capace in cose anche abbiettissime: e noi, se pur si vuole, consentiremo ad applaudirgli, non per la cosa, che spregeremmo in natura, ma per l'abilità somma ond'egli pervenne a rappresentarla si mirabilmente al vivo. Nè per fermo avviene altrimenti al pittór di ritratti, che non ha libertà di scelta ne' soggetti delle sue imi-

9*

tazioni. Un individuo se gli offre, la cui sembianza egli è incaricato di riprodurre fedelmente sulla tela: per quanto ei possa metter d'ingegno a rilevar la nitidezza de' contorni, la convenienza de' colori, e la forza dell' espressione, le forme corporee gli son date inalterabili dal modello che se gli posa dinanzi: ed il suo scopo non è la bellezza, tal che deriva da un ideal complesso di scelti elementi; ma bensì la verità, qual trovasi miseramente circoscritta ne' limiti di un personaggio unico. Al certo egli dee tenersi felice se in questo vi ha splendore di leggiadre fattezze: non però è obbligato a rispondere se ve ne ha di bruttissime: il merito della sua opera sta unicamente nella rassomiglianza; e non è in suo arbitrio il far di Esopo un Antinoo, e di Megera un' Elena. Esercitando, quasi direi, ufficio di storico, ei non contribuisce col suo pennello, che a trasmetter l' immagine di un dato uomo alla posterità.

Se poi a questo special ramo delle arti del disegno, che attende solo a' ritratti, debba credersi necessario un freno per non invilire la dignità dell' arte in generale, e traviarla dal suo eminente scopo, io lascio senza più il deciderlo ai nobili propugnatori di ogni genere di estetica dottrina. È certo, e ben qui mi giova il rammentarlo, che i Greci, presso a' quali il sentimento del bello era istintivo e profondissimo, non trascurarono di volgervi con acutezza l' animo, e cercar destramente di provvedervi. Le leggi colà vietavano che le statue da ergersi a coloro i quali per la prima volta usciano vincitori ne' giuochi olimpici, fossero effettivamente iconiche; ed a permetterlo esigeano che i palestriti vi si segnalassero in tre Olimpiadi consecutive: il che sicuramente venìa dettato dalla sollecitudine, che i ritratti di uomini di non belle forme, non potendo evitarsi, fossero al più possibile rarissimi. Ma, tornando al proposito, io domando: che mai può aver ciò di comune con l' arte della poesia, e specialmente della poesia tragica, di cui solo è obbietto in queste Ricerche?

Lo scopo di un' arte sì egregia è senza dubbio anch' esso la verità; ma quella sola verità, che per mezzo degl' incantesimi della bellezza possa risultare al più alto grado feconda di utilità morale negli spettatori. Allor che il poeta si attiene ad

avvenimenti, caratteri ed affetti da questo aspetto difformi ed esecrabili, non gli è di alcun merito ch' ei li abbia dipinti somigliantissimi a quelli, di cui la storia o la favola gli ha somministrato il tipo. Perocchè egli è libero nella scelta de' soggetti; e le sue non sono tavole storiche, ma combinazioni di fantasia, delle quali, perchè intente a sorregger l' uomo nel sentiero della virtù, non gli è permesso di prendere alla cieca i materiali, ovunque gli avvenga di ritrovarne. Mentre l' animo rifugge, a cagion di esempio, in affissarsi ad un uomo coperto per disavventura da luride piaghe, io non vorrò elevar dispute come a taluni possa riuscir dilettevole il vederne con industre fedeltà imitata la figura in un quadro. Osservo solo che, per quanto sia di strana indole, quel diletto è almeno innocente; perchè non espone colui che se ne invade, a rimanerne moralmente contaminato: rammenta il grugnito del porco, che, si bruttamente rincrescevole in natura, i Beozii gioivano in udir contraffare con tanta rassomiglianza da quel Parmenonte, il quale da questo genere di singolare abilità riportò sempre doni ed applausi. Ciò si lascia veder sovente ne' fasti della condizione umana: ed il solo Sancio Pansa, il quale contraffece si meravigliosamente il ragghio dell' asino, ebbe la disgrazia di non piacere a quel gruppo di villani che glie ne ruppero le spalle di battiture. Che tutto ciò si resti altamente inapplicabile al fatto dell' Imitazione tragica, mi verrà nel capitolo seguente il destro di dimostrarlo più a lungo.

Riassumo in poche linee tutte le precedenti considerazioni. Le virtù e i delitti appartengono all' uomo soggetto all' impero delle sue proprie impulsioni, che or lo innalzano al di sopra della sua specie, or lo abbassano fin sotto quella de' bruti: e ritraggono direttamente, non dalla grande natura, ma dal predominio parziale di una volontà potente e calcolatrice, che non è retaggio di tutti, ed appena opera in un ristretto numero d' individui. Le loro dipinture in contrasto non colpiscono se non quelle frazioni della udienza spettatrice cui può esser dato di riconoscerle in sè stesse: e riescono in poesia drammatica di tanto più inefficaci, in quanto esigono l' ideale intervento della giustizia che ne determini le conse-

guenze; e la giustizia importa affezioni sempre gelide, se mostrasi vittoriosa e formidabile; sempre inique, se mostrasi debole e conculcata. Quindi il teatro che si travagli di proposito a rappresentarne i principii, ove faccia trionfar la virtù sul delitto, trasformasi in un pergamo da tempio o in un fôro giudiziario che interessa la curiosità e non l'anima; e dove faccia trionfare il delitto sulla virtù, siccome non può astenersi di dare a quello apparenze smisurate di ardire, di forza e di grandezza, gli eccita nel pubblico simpatie di riverenza, se non di amore; e trasformasi in una scuola di empietà che corrompe l'innocente ed ispira nuova energia al colpevole. Ovunque l'immaginazione si volge, non incontra su questo terreno che situazioni volgari o perverse.

Or fermiamo alquanto la nostra attenzione ad esaminar da presso le intrinseche doti di quel che io chiamai l'antico genere della tragedia, a cui fan principio e base le grandi e straordinarie rivoluzioni dell'esistenza. L'idea che vi si rappresenta è certamente verissima; perchè prende radice nella condizione finita nell'uomo; e nell'atto stesso che è prodotta da quella, la riproduce con le più ingenue sembianze; e vi si confonde in guisa, che non più riesce possibile il disgiugner nettamente l'una dall'altra. Le bugiarde illusioni della vita non nascondono talvolta le sue disavventure, che per renderne l'apparizione più strepitosa ed istantanea: ed ogni commento a provar l'evidenza di questa verità si risolve (mi sia permesso di così esprimermi) in un pleonasmo di sentimento. La realità dell'infortunio è un fatto solenne che cade sotto l'esperienza di tutto l'uman genere. Ov'è l'essere sulla terra che non ne rinvenga la prova dolorosa nella storia del suo proprio individuo? Qual è il petto che la sventura non abbia mai agitato; quali sono gli occhi ch'essa non abbia mai riempiti di lacrime?

Quel che importa di riflettere è che la verità di questa idea, forse troppo comune in faccia alla ragione severa, è altamente peregrina in faccia al mobile sentimento dell'uomo. Nel trambusto della società, in quella successione rapidissima di avvenimenti interminabili che si sieguono, si premono, s'incalzano con pari violenza ed efficacia, le disastrose vi-

cende della vita umana rimangono presso che insensibili alla moltitudine. Poichè ciascuno, intento e quasi avvolto ne' beni e ne' mali che con frequenti alternative lo circondano e lo stringono da tutti i lati, è naturalmente distratto dall' osservar que' lugubri accidenti che rovesciano spesso un essere dal sommo della fortuna nelle voragini della disgrazia; e se la preoccupazione di sè stesso gli niega di veder siffatte scene negli altri, il predominio seducente della speranza lo svolge dall' esaminarle troppo da vicino nel suo proprio individuo. Ond' è che l' arte drammatica la quale attiensi a questa prodigiosa idea, non rischia mai di offrire al pubblico alcun volgare spettacolo.

Nè vi ha situazione che più di questa contenga doti al sommo abbaglianti e poetiche. Ivi l' uomo non trovandosi in contrasto di volontà con l' uomo, non serba innanzi allo spettatore quelle sue misere dimensioni che in tal caso non gli permettono mai d' innalzarsi al di sopra di sè medesimo, quando anche nella lutta egli opponga resistenza di facoltà nobili e sue proprie. Collocato sotto l' avversa influenza della natura, egli offresi alla immaginazione altrui come fluttuante in mezzo a' vastissimi dominii di quella; e l' attività ch' ei dispiega per tentar di liberarsene, slanciandolo ancor più oltre nella immensità, lo ingigantisce e quasi direi lo adegua alla invincibile potenza che lo flagella. L' infortunio stesso non gli svela il suo nulla, se non per fargli presentire come in misteriosa lontananza che in quel pugno di materia che lo tien legato al finito, vi ha pure una scintilla incomprensibile che lo mette in relazione con l' infinito. Se non vi ha poesia in questo complesso di circostanze, ignoro dove l' ingegno possa rinvenirne di più splendida ed eminente.

E qui non immagini parziali, non situazioni forzate, per cui una gran parte del pubblico possa rimanersi fredda ed indifferente, come nella dipintura delle virtù e de' delitti, ove la difficoltà dell' applicazione non permette allo spettatore alcun rapido ritorno sulla propria coscienza. I rovesci delle umane prosperità, prodotti da imprevedute rivoluzioni le quali scoppiano con la celerità del fulmine senza mettere in ragionati motivi la scelta delle loro vittime, parlano con elo-

quenza e indistintamenie alla fantasia di tutto l' uman genere: perchè se non a ciascuno è ugualmente dato di scoprirsi colpevole o virtuoso a' suoi proprii occhi, e riferire a sè stesso quel che avviene ad analoghi personaggi sulla scena, è ben agevole a ciascuno il sentirsi uomo, il simpatizzar come uomo, il palpitar per sè stesso in quanto è uomo al tremendo spettacolo delle tristissime vicende da cui vede che uomini a lui simili gli son rappresentati percossi sul teatro. L'enorme differenza di questi due stati per assicurare a un'opera tragica i più caldi e vigorosi effetti sul pubblico, non pare che abbia mestieri di troppo estesi commenti.

Il moralista superficiale che non sa giudicar delle conseguenze, se non in quanto può ricongiungerle a cagioni visibili e prossime; quei che non sa concepir virtù, se non immaginando trionfi ch'esse mai non ottennero sulla terra; che non sa concepir delitti, se non immaginando forche che non sempre si drizzarono per essi, resterà muto e gelido innanzi a questa specie di disastri, che, prodotti dal caso, sembrano poco degni della sua meditazione. Ma il moralista profondo il quale cerca la sapienza in ciò che la natura offre di più alto e generico, per ciò stesso che quegl' infortunii non si legano ad alcun motivo sensibile e necessario, legge in essi la condizione finita dell' uomo, e beve un salutare disinganno per tutte le prosperità e tutte le miserie della vita. Il magnanimo che si gode nella pace di una coscienza intemerata, impara così a non fondar sulla virtù computi di vanità e di grandezza. Il colpevole che esulta in veder da sè rimosse le folgori della giustizia umana, impara così a diffidarsi delle bugiarde apparenze di una vita che si dilegua come soffio, e non lascia nè pur tracce della sua antica esistenza. Ambedue son tratti a ravvisare, che ove concorra tutto quaggiù ad allontanar da essi il calice del dolore, là in quel tempio, in quel funebre recinto, in quell' angolo solitario della terra vi ha un ultimo termine che li attende.... una tomba!

Nè vi è a temere che questa fragile condizione dell' uomo, data a spettacolo sulla scena, pesando con ugual forza sulla testa dell' innocente e del colpevole, scoraggi l' uno più che non ispaventi l' altro; e produca in ultimo una cotal de-

solante indifferenza tanto pel bene quanto pel male. Il delitto vi trova certamente i suoi terrori: poichè, se, spregiando ogni principio di morale, siesi indurito contra le minacce della sua coscienza; se, calpestando gli uomini, suoi fratelli, tenga per assicurata la sua impunità sulla terra, le disastrose vicende della vita gli restano, alle quali è impossibile il sottrarsi; e questa spada misteriosa che gli pende continua sul capo, può, se non arrestarlo ne' suoi eccessi, indebolirne almeno gli effetti. Quanto alla virtù, se il concorso de' casi le vieti di coglier frutti di prosperità materiale dall' esercizio delle sue proprie abitudini, non può ella per ciò invilirsi e bestemmiar sè stessa: il solido compenso le riuscirà sempre quel contento celeste ond' è naturalmente inebbriata un' anima cui niun rimorso lacera, cui niuna disgrazia è capace di turbare la serenità. Anzi è questo l' unico scopo a cui la virtù tende.

Il merito di avere scorto a prima vista quanta utilità morale e qual poetica bellezza deriva in noi dallo spettacolo delle grandi rivoluzioni della vita, non costituisce la sola gloria degli antichi, che primi concepirono a portarlo sul teatro; poichè era una semplice conseguenza della disposizione ingenua e non preoccupata de' loro spiriti. Quel che li esalta al di sopra d' ogni elogio, è di aver penetrato con occhio d' aquila, che quegli strepitosi accidenti sarebbero riusciti mal proprii ad eccitar forti commozioni in altrui, quando si fossero riprodotti sulla scena così passeggieri e slegati, quai la volgare esperienza de' popoli suol vederli. A farne sorgere effetti prodigiosi e sicuri, bisognava ricongiungere quei disastri a qualche luminosa immagine, che desse loro unità e dipendenza, senza guastarne l' indole; che servisse loro di legame, occulto per l' intelligenza, ma vivo e sensibile per la fantasia; che splendesse finalmente in mezzo a regioni eteree da non offrir nulla di analogo a quella influenza geometrica, necessaria, immediata, che una giustizia vindice o rimunerante esercita d' ordinario sulle azioni colpevoli o virtuose.

Ed è quello a cui pomposamente provvidero con la magnifica e spaventevole idea della Fatalità. Per annunziarla con buon successo alla umana meraviglia, essi ne fecero una po-

tenza arcana ed incomprensibile, collocata di là dallo stesso empireo, la quale per certo legame oscuro con quella prima cagione che trasse l'universo dal nulla e gl'impresse forma e movimento, opera come arbitra assoluta dell'universo; e tiene a sè dinanzi schierato il futuro, piacendosi spesso a sconvolgerne d'un cenno gli avvenimenti, benchè supposti preordinati e diretti da leggi eterne ed immutabili; e fomenta sulla terra delitti involontarii, prosperità insidiose, infortunii non meritati; sembrando così farsi gioco crudele di tutt'i timori e di tutte le speranze degli uomini. Creazione di fantasia, che, per l'altezza in cui si perde e per l'immensità a cui si adegua, non mira che a colpir gli animi di stupor sublime, e a moltiplicar destramente l'orgoglio de' mortali, denudando l'abbietta condizione ond'è loro lasciato l'infelice dono dell'esistenza.

È infatti da osservare che il Destino presso gli antichi era di origine poetica e non di origine religiosa. I fondatori di religioni non avrebbero potuto inventarlo, dovendo essi far preesistere a' loro sistemi l'idea di una provvidenza conservatrice, e non quella di una cieca e capricciosa casualità. Il Destino fu compreso in seguito fra i personaggi religiosi, perchè i poeti lo avean posto tant'alto da rendergli soggetti gli stessi Dei. Nè vi era mezzo da sottrarneli; poichè gli abitanti del cielo non altro essendo allora che copie ingrandite degli abitanti della terra, eran supposti soggiacere, nella opinione della moltitudine, alle medesime vicende inevitablili: ed aveano anch'essi passioni e bisogni; e si divideano in partiti; e si detronizzavano a vicenda; e si rapivano reciprocamente le mogli; e talvolta per fuggir ozio venivano fin tra i mortali a commetter disordini, ratti ed adulterii. Pur nondimeno, se il Destino col successo de' tempi diveniva un individuo reale per lo stolto volgo, continuò sempre ad esser pe' savii non altro che una splendida e complessiva immagine, capace di rannodare ad una sola forza solennemente incomprensibile que' rovinosi disastri di accidente; che sembrano effetti senza cagioni, o, per dir meglio, punizioni senza delitti.

Noto di passaggio, che per l'assenza d'una Rivelazione, la quale discoprisse all'uomo i veri arcani dell'infinito, Pin-

daro andò più oltre a confondere gli abitanti del cielo con gli abitanti della terra, e tutti avvolgere intorno al freno di una potenza unica e misteriosa. Ei fe gli uni e gli altri della medesima stirpe, attribuendo al Destino l'aver negato a' secondi la privilegiata essenza de' primi, e sol diffuso in essi, per la identità dell'origine, una celeste scintilla, e serbatili nel più profondo buio de'casi della vita, per tenerli ancor più soggetti al suo cieco predominio. Su di ciò, nell'ode sesta delle Nemee, così egli si esprime:

Dei Numi e dei mortali
Una è la stirpe, ed una
Madre ne porse origine:
E pur di sorti uguali
La dissimil Fortuna
Ne tolse allo splendor.
Polve noi siamo ed ombra,
Mentre resiste il cielo
Di tempra inalterabile.
Ma degli Dei si adombra
Sotto quest' umil velo
Qualche scintilla ancor.
E mente abbiam divina,
O divo in seno il core:
Sebben cinto è di tenebre
Ciò che per noi destina
Nelle brevissim' ore
Fatal Necessità.

Per la *dissimil Fortuna* de' primi versi Pindaro al certo intendea la diversa influenza che il Fato esercita in quelle due dissimili nature. E mentre nella settima delle Pitie, ad assennar l'uomo di non troppo fidarsi alla illusione de' prosperi eventi, esclama:

È vecchio il grido, che qualor Fortuna
Mostra la faccia più costante e bella,
Allor sul capo del mortal si aduna
Nera procella;

nella dodicesima poi, a non disperarlo interamente della sua trista condizione sulla terra, soggiugne,

Non cede il fato: pur quel giorno istesso
Che ogni speranza invola,
Uom da rifiuti dolorosi oppresso
Con altro ben consola. [1]

Or, continuando al primo detto, la prova dell' origine e della essenza di questo concepimento, tal quale per intima persuasione io l' ho di sopra indicato, è che que' savii, personificando il Destino, non seppero determinarne le forme sensibili, come avean costante uso di fare per tutti i simbolici strumenti della religione. Nè, a quanto io mi sappia, gli furono mai particolarmente consacrati tempii e sacerdoti; nè mai si trovò artista che il figurasse con opere di pittura o di scultura. Questa onnipotenza suprema non era che la rappresentatrice allegorica de' variatissimi casi della vita; e rimaneasi com' essi vaga ed ondeggiante fra gli spazii che separano il finito dall' infinito: e a non far che a danno delle arti sparisse innanzi alla troppo scrutatrice intelligenza, gli antichi la immaginarono coperta di un velo impenetrabile fin anche a' celesti. A niun altro che a Giove era dato di appressarla. Giove stesso non la vedea che inviluppata nelle tenebre della sua tremenda immensità: e gli oracoli ch' ei ne raccoglieva esprimeano poeticamente la prescienza della prima divinità dell' Olimpo, per la quale gli stessi accidenti erano fenomeni conosciuti, e collocati in successione rigorosa nella vastità del tempo e dello spazio.

Gli eruditi, avidi sempre alle occasioni di sfoggiar dottrine, han conferito al Destino dell' antichità una origine tutta filosofica. Credendo scorgere nella mente de' poeti greci non so qual sollecitudine inquieta di dare il principio della libertà morale dell' uomo a sola base delle loro combinazioni tragiche, essi han ravvisato nell' allegoria del Destino un' astrazione rappresentante l' invincibile necessità, contra cui va sovente a naufragare quella libertà medesima, che dopo avervi luttato con vigore, sembra restarne inceppata e distrutta. La spiegazione è sottile: se non che l' invenzione del Destino appartiene al secolo di Omero, se pur forse non gli è anteriore; e quei tempi primitivi dell' uman genere eran poetici e

[1] Traduzione del Borghi.

non filosofici; si pascevano d'illusioni e non di principii; e negli sforzi dell'ingegno partorivano immagini abbaglianti e non grette antitesi di scuole. Si che ad interpretar fedelmente le loro produzioni, convien consultare i bisogni della poesia che in quei tempi era tutto, e non già i bisogni della scienza che o rimanevasi ancora nell'oscurità, o, se pur nasceva, tenevasi ne' limiti prescritti dalla intelligenza; e, non che turbare del suo concorso i concepimenti della fantasia, ne rivestiva ella stessa i magici colori.

So che la scienza ha pur essa il suo lato poetico; e ne sieno esempio tutt'i sistemi platonici antichi e moderni. Lo spirito umano è impaziente di tutto ciò che se gli offre sotto forme moltiplici e fuggitive: tende di sua essenza all'unità; e, quando non la trova ne' fatti, slanciasi a crearla di suo proprio moto in più sublimi elementi. Con questa differenza però che allo spirito poetico, il quale non esige se non unità di sentimento, è agevole il procurarsela bella e schiettissima ovunque vuole; dove per lo spirito scientifico, il quale esige unità di esistenza, non vi ha modo d'immaginarla così certa ed evidente che possa servir di base ad una teoria veramente istruttiva. La *dualità* eterna ed invariabile dell'*io* e del *non-io* gli resiste imperterrita ov'ei più confida di averla da sè lungi rimossa con forti e stentate astrazioni. Ond'è che quando gli eruditi han creduto leggere nel Destino l'emblema della necessità messa in contrasto col voler libero dell'uomo, essi non han fatto che tradurre in vilissima prosa una delle più splendide poesie dell'antichità.

E basta risalire ai fatti per convincersene pienamente. In buona logica non vi è idea di necessità, se non quando il contrario importi un assurdo. Lascisi un grave libero nello spazio; è di necessità fisica ch'esso cada in grembo al suo centro; poichè posta la legge a cui è soggetto, sarebbe assurdo il supporre ch'esso si rimanga sospeso nel vôto. Mettasi un Britannico a contender di regno e di affetti con un Nerone, è di necessità morale ch'ei perisca; perchè, stabilito il carattere di quel mostro, sarebbe assurdo il supporre che nella ferocia del suo animo, affiancata dalla onnipotenza del suo stato, ei divenga vittima e scherno di un giovinetto debole e

sprovveduto. Per l'opposto non vi è necessità negli avvenimenti che menano alla perdizione un Edipo: poichè non induce alcun assurdo il presumere che, errante in terre sconosciute, ei possa non imbattersi mai in quel sentiere ove fu costretto a dar morte a chi gli disputava con alterigia il passo. Un concorso di accidenti, spignendolo per quella volta, lo fe parricida e incestuoso. Il Destino adunque che lo insegue è l'emblema del caso e non della necessità; e il caso fa contrasto con la preveggenza e non col voler libero dell'uomo.

Aggiungasi che l'idea della necessità, ben altro che fare antitesi con quella della libertà morale, concorre a sostenerla e a convalidarla. Perocchè la prima, non esprimendo se non i termini oltre a' quali non possono estendersi le facoltà dell'uomo, non vulnera l'altra, la quale per esercitarsi in più ristretti spazii non però cessa di rimanersi intera ed inviolata. La libertà non è in sostanza che il potere di eseguir senza ostacoli le impulsioni della volontà: ma questa dee supporsi sempre appartenere ad un essere limitato qual è l'uomo: quando essa eccita a cose umanamente impossibili, ad innalzarsi per esempio nell'aria come l'aquila, o a profondarsi negli abissi dell'oceano come la balena, colui che si reputasse privo di libertà per non trovar modo a vincere quelle necessità, non sarebbe che un insensato. Questa dottrina fu così sentita da tutti gli uomini ragionevoli, che alcuni la spinsero tropp'oltre, e per molto esagerarla la indebolirono. Epitteto si credea libero nelle catene: opinione strana, desunta però da un principio vero ch'egli esagerava. Considerò la violenza de' suoi carnefici come una delle necessità insuperabili della sua vita: e bisogna convenire che, ammessa l'ipotesi, la sua induzione era giustissima; poichè una necessità insuperabile non distrugge punto la libertà morale dell'uomo.

Altri dirà per avventura che, ciò non ostante, i vocaboli necessità e destino erano indistintamente adoperati dagli antichi per esprimere una sola e medesima idea. E veramente, quando si vogliono giudicar que' passaggi con la sola grammatica alla mano, vi si rinvengono contraddizioni infinite: ma queste spariscono per chi si studia di penetrarne il significato, e consente a non obbliar giammai che la poesia, per

cessare ogni sazietà ne' suoi lettori, ha bisogno imperioso di variar le sue espressioni in cento moltiplici maniere, anche nello scopo di lumeggiar le cose che dipinge da tutti i loro aspetti possibili. Verso la fine delle *Danaidi* di Eschilo, il coro dice:

> Ciò che è fato avverrà: l'alta infinita
> Mente di Giove oltrepassar non lice.

E nel suo *Agamennone*, lo stesso coro dice nel principio:

> Ma sia che sia: quel che ne' Fati è scritto
> Certo avverrà; nè de le inferne Dive
> Colui fia che per pianto,
> O libamenti, o susurrar di prieghi
> Le intense ire mai pieghi. [1]

Ecco il Fato, nel primo di questi due passaggi confuso apertamente con Giove; e nel secondo, co' numi dell'inferno: ed erano essenzialmente, ed Eschilo lo sapea benissimo, divinità distinte per dignità e per potenza.

Ma l'immagine del Destino era così flessibile pe' Greci, che loro bastava di farne sentire il peso, senza curarsi di designarne sempre e rigorosamente il nome. E lo chiamavano talvolta Necessità, non per cangiarne l'indole, ma per indicarlo da un altro aspetto. L'uomo si piace spesso a credere inevitabile un accidente, sol perchè lo vede avvenuto. Ed il senso ne è profondissimo: perocchè ciò che è avvenuto, non può disfarsi, e ciò che non può disfarsi, rimane da sè stesso collocato fra le necessità invincibili dell'esistenza; essendo questo il carattere intrinseco ed invariabile di quanto è già corso a perdersi negli abissi del passato. Sta come un monte scoglioso contro cui i secoli e le tempeste non possono più nulla. Se non che l'idea della necessità sorge allora dopo il fatto; e consiste nell'effetto più che nella cagione, nell'azione più che nel principio che la determina. Nè per questo il Destino, nella origine della sua creazione fantastica, cessa di esser altro che il rappresentante poetico degli eventuali disastri della vita umana.

[1] In questa, come in tutte le altre citazioni che potrà occorrermi di fare delle opere di Eschilo e di Sofocle, io fo sempre uso della pregevole traduzione italiana del Bellotti.

Ed è notabile, che gli antichi non s' illudeano punto sulle varie inflessioni di linguaggio, onde i grandi poeti, per dare a' loro dipinti una più sentita efficacia, soleano esprimere la potenza del Destino: e in ciò basti affiancarmi dell'autorità di Plutarco, sul cui finissimo giudizio niuno al certo vorrà muover dubbii. Nel suo Trattato intorno al modo di udirsi le poesie da' giovani, ei cita quel brano dell' ottavo libro dell' *Odissea*, ove si rappresenta il cieco Demodoco, il quale a rallegrar la reggia di Alcinoo delle sue ispirazioni estemporanee, canta la gara insorta fra Ulisse ed Achille, allor che in un convito si ferirono entrambi di acerbissimi detti. Omero narra, che in siffatto incontro

Il re de' prodi Agamennon gioiva
Tacitamente in sè, visti a contesa
Venire i primi degli Achei; chè questo
Della caduta d'Ilio era il segnale.
Tanto da Febo nella sacra Pilo,
Varcato appena della soglia il marmo,
Predirsi allora udì, che di que' mali,
Che sopra i Teucri *per voler di Giove*
Rovesciar si doveano e sugli Achivi,
Si cominciava a dispiegar la tela.

Intendea forse Omero, che l' assoluto *voler di Giove*, nel senso materiale della frase, rovesciasse in effetti que' mali sugli Achei e su' Teucri? No, grida Plutarco in tuono autorevole; dovendosi ricevere quelle parole come dette della *Fortuna* e del *Destino*, la cagion de' quali non si può comprendere da noi, e supera la capacità del nostro intendere.

Ed Omero si piace a variar non solamente i nomi e le frasi, ma le immagini stesse, atte a rappresentare il Destino sotto le sue più simboliche forme. Ei ci mostra Giove, nel vigesimosecondo libro dell' *Iliade*, tutto pieno di sollecitudini pel valoroso Ettore, che inseguito presso a' recinti di Troia dal furibondo Achille, sta per divenirne la infelice vittima; e commiserandone l' infortunio, vorrebbe adoperar qualche mezzo a soccorrerlo: ma nell'atto che Apollo gli assente, perchè favorevole anch' egli a quell' eroe, Minerva, la quale gli fu sempre avversa, ne mormora con inquieto fremito: sì che

Giove, scorgendo alfine i due guerrieri azzuffarsi per la quarta volta presso alle fonti dello Scamandro,

L' auree bilance sollevò nel cielo,
. . . . e due sorti entro vi pose
Di mortal sonno eterno, una di Achille,
L' altra di Ettorre: le librò nel mezzo,
E del duce troiano il fatal giorno
Cadde, e ver l' Orco dechinò. . . . . .

Ma sono altro in sostanza quelle bilance, se non il poetico emblema di una Fatalità, che premendo irresistibile a danno del figlio di Priamo, rende vana ed inefficace, non che la protezione di Febo, la pietà mostratagli dallo stesso padre de' numi?[1]

Dopo aver considerata l' antitesi della necessità e della libertà morale come l' ideal principio da cui erano ispirati i poeti greci nelle loro opere drammatiche, gli eruditi impresero a distinguere con molta importanza il Destino dal Caso, e ad indicar l' uno come predominante nella tragedia, l' altro come predominante nella commedia presso gli antichi. Non è da stupire se la seconda di queste due interpretazioni sia inesatta quanto la prima, perchè si legano al medesimo sistema, e l' una conduce naturalmente all' altra. Il fatto sta che il Caso predomina ugualmente nella tragedia e nella commedia antica; ed esprime in amendue l' assenza di tutto ciò che in una situazione teatrale derivasi dalla esclusiva influenza della volontà, e dal concatenamento geometrico delle cagioni e degli effetti. Se non che nella prima, offrendosi ricongiunto ad un potere arcano ed invisibile, prende il nome poetico di Destino; nell' altra, rimanendosi libero e fluttuante, tal che la esperienza lo addita, ritiene il nome prosaico di Caso.

Perocchè l' oggetto di questi due rami dell' arte drammatica è essenzialmente diverso. La tragedia, tendente ad eccitar commiserazione per le sciagure dell' umanità, ha bisogno di rivestir la natura delle illusioni del nostro animo: quindi ella s' impadronisce degli avvenimenti prodotti dal caso, e per

[1] Quante volte mi avviene di citare Omero, fu sempre uso della traduzione italiana del Monti per l' *Iliade*, e del Pindemonte per l' *Odissea*.

dar loro convergenza ed unità, li rannoda alla influenza di un nume incomprensibile; perchè non potrebbe in altro modo concentrare il sentimento dello spettatore, ed ingrandirne le più nobili facoltà. La commedia per l'opposto, tendente a spandere il riso e lo scherno sulle bizzarrie degli umani caratteri, ha bisogno di serbar la natura fitta ed immota nella sfera dell'osservazione: quindi essa lascia gli avvenimenti prodotti dal caso così slegati e privi di cagione quai ce li presenta la comune esperienza: perchè ogni tentativo di rannodarli ad estranee forze preponderanti, predisporrebbe lo spettatore a troppo serie riflessioni; e, invece di rivolgerlo alla ilarità, sveglierebbe in lui affezioni di severità e di tristezza.

Altri stimano aver trovato lo scioglimento di un gran problema, allor quando asseriscono che il predominio del Fato costituiva il carattere eminente della tragedia greca. Ma è agevole il persuadersi esser questo un carattere di secondo ordine, il quale deriva da un più alto ed assoluto principio. Gli antichi Greci non portavano sulla scena se non i casi impreveduti e le grandi rivoluzioni che ne risultavano alla vita: ed era questa l'idea che preesisteva esclusivamente alla esecuzione di tutt'i loro capi d'opera nell'arte drammatica. Il Fato vi fu introdotto per dar forma, dipendenza ed unità poetica alle umane vicende, le quali sarebbero altrimenti riuscite transitorie e spoglie di ogni apparato di grandezza. Fu dunque l'indole del genere tragico da essi scelto che dette adito al predominio del Fato, e non già il predominio del Fato che determinò l'indole del loro genere tragico. Quando infatti avvenne loro di dover ricongiugnere ad altra cagion prossima qualche grande azion teatrale, la loro sollecitudine di ricorrere al Fato disparve in gran parte, e l'esame dell'Oreste parricida dell'antichità ne somministrerà in seguito una prova irrepugnabile.

I moderni si sono spesso compianti di esser privi di questa prodigiosa macchina per render più giganteschi gli effetti della tragedia. Ma chi ce ne ha privi? Quando non sappiamo farci altra idea del Fato, se non quella che risulta dal senso apparente e letterale della mitologia del volgo, è certo esservi per noi pochissimo partito a trarne. Il Fato nelle tradizioni

popolari del paganesimo era una divinità soprastante allo stesso Giove, e il nostro Dio non ha superiori. Ma ove si consideri nel suo senso allegorico, che è il solo ragionevole, si vede ch' esso esprime, non già una esistenza individuale, anzi l' ideale di una immagine, rappresentante come in termine abbreviato il concorso fortuito di quei funesti avvenimenti che non possono evitarsi nè prevedersi con successo. E da questo canto noi ne facciamo un uso ancor più ampio degli antichi in tutte le occorrenze della vita: e non vi ha uomo sulla terra che non creda alla influenza del Fato, e non se ne dolga amaramente quando lo sente premere a suo danno; e pare che mentre ogni altra credenza sia figlia del cuore, questa è la sola che sgorghi spontanea da una esperienza crudele; e i nostri dizionarii son pieni de' derivati di questo vocabolo che sono continuamente fin sulle labbra dell' idiota.

Esaminiamo quest' oggetto ancor più da vicino. I culti di Giove e di Minerva, di Vulcano e di Marte, di Venere e di Apollo, rovesciati dalla religion cristiana con quella sicurezza di trionfo onde il vero annienta il falso, trassero giù nella loro caduta anche il trono materiale del Destino, che facea parte di quella complicata mitologia. Ma, perocchè il Destino avea un' origine essenzialmente poetica, era impossibile che anche dopo lo stabilimento del cristianesimo l' immaginazione de' poeti non lo riproducesse sotto altre forme ed altro nome, a farne un primo anello invisibile ove andassero visibilmente a legarsi i tanti e si variabili casi della vita umana. La sua dimora non poteva esser più ne' cieli, già restituiti dalla rivelazione alla vera ed unica divinità: fu dunque forza di assegnargli a seggio la terra, ove la sua influenza sarebbe stata più sensibile, ma non meno efficace e possente. Le circostanze cangiate de' tempi vennero infatti opportunissime a provvedere a questo urgente bisogno della poesia; e ne sursero creazioni di fantastica indole e di proteiformi apparenze.

Le splendide fantasie dell' Oriente ci prestarono i genii e le fate, volteggianti come sostanze aeree in quel torrente mobilissimo di luce, di che le aveano circondate i loro primi

inventori. Le crucciose e cupe intelligenze del nord ci trasmisero i negromanti e le streghe, accompagnati da quelle magie e da quegl' incantesimi che in secoli più lontani resero spaventevoli le are de' Druidi nelle loro tenebrose foreste. Le avventuriere che a noi viaggiavano dalle brucianti arene dell' Egitto, furono dotate di spirito indovino, a rivelar le sorti prospere o avverse delle famiglie. Le tombe vennero più abbondantemente animate da spettri reduci sulla terra a dettare oracoli funesti intorno a prossimi o remoti avvenimenti. I moti degli astri servirono di base a moltiplici predizioni sulla varia fortuna degli uomini e della società. Tutto ciò insomma che vi ha di più prestigioso negli errori, ne' pregiudizii, nelle superstizioni de' popoli fu raccolto e ritemprato in mille guise per abbellirne la poesia moderna. Ma denudandole delle lor forme apparenti, che altro in fondo è da siffatte immagini al Destino dell' antichità greca, se non che questo era uno, e quelle moltissime?

Che poi queste non fossero credenze se non per lo stolto volgo, il quale fa realità di tutto ciò che gli vien meraviglioso ed incomprensibile; che i grand' ingegni non ne usassero se non come semplici strumenti, atti a dar connessione a' fuggitivi accidenti della vita, sono verità che il fatto convalida senza ricorrere a troppo stentati ragionamenti. Per descrivere con efficaci colori una donzella di bellissime sembianze, un guerriero di valore indomabile, un castello d' inespugnabile struttura, il poeta mette l' una sotto la protezione di una fata, intenta tutta ad ornarla di seduzioni e di grazie; arma il secondo di asta e di corazza temprate per incanto a renderlo invulnerabile; fa del terzo un prodigio surto dal nulla per invocazione di spiriti di un negromante. Credea fors' egli alla esistenza delle fate e alla possibilità della magia, o piacevasi ad abbandonarsi alle stravaganze di una fantasia in delirio? No: egli volea poeticamente ricongiungere effetti naturali e soprannaturali cagioni; volea soddisfare a' bisogni dell' arte sua, dando permanenza ed unità poetica a cose in sè stesse accidentali e slegate.

Non occorrea forse al teatro di avvilupparsi entro simili fantasmi; bastando al suo scopo che la Fatalità fosse sentita

in lontananza pe' suoi strepitosi effetti, senza impacciarsi a personificarne l'immagine o a designarne il nome con precisione storica. Memore intanto che apparteneva pur esso alle arti della fantasia, ove la pompa delle illusioni è tutto, il teatro se ne giovò talvolta con mirabile convenienza. Un gruppo di mostruose streghe, l'apparizione dell'ombra di un re tradito, la verga di esperto mago gittato per tempesta in un'isola deserta, servirono di nodo a tre delle più famose produzioni di Shakespeare: l'ipotesi di una ispirazione celeste che inducea un'oscura villanella d'Orleans a sottrarre la Francia dal giogo dello straniero, dette inviluppo e scioglimento a un celebre dramma dello Schiller: e le imprecazioni di una zingara a cui fu negata l'elemosina, menarono insensibilmente allo scoppio de' più lugubri casi in una ingegnosa tragedia del Mullner.

Non vi ha dubbio che se il cristianesimo rovesciò il Destino degli antichi, il progresso de' lumi rese col tempo insopportabile ogni spettacolo dominato da fate, da spettri e da negromanti. È almeno da dirlo per non provocare i motteggi della filosofica incredulità, benchè qui sia di tutt' altro quistione che di filosofia. Ma era forse l'arte poetica divenuta sì povera e infeconda nelle mani de' moderni, da supporla incapace di crear nuove finzioni, che, meglio adattantisi alle cambiate circostanze, producessero intanto i medesimi effetti? A chi ciò sostenesse, coloro che difendono a buon dritto l'eminenza de' moderni ingegni, scaglierebbero a gara rimproveri ed anatemi: perocchè veramente non si potrebbe senza ingiustizia concedere agli antichi e negare a' moderni quella felice attitudine a produrre opere insigni, di cui la natura fu prodiga per intervalli a tutto l'uman genere. Perchè dunque in tanta altezza di poteri intellettuali il tragico moderno, invece di compiangersi amaramente di perdite irreparabili, non dà opera egli stesso a trarre dal fondo della sua immaginazione qualche equivalente che tenga luogo del Destino antico, per eccitar forti e durevoli commozioni nell'animo de' suoi spettatori?

La risposta ne è semplicissima: perchè il genere tragico adottato spesso da' moderni esclude immagini di tal fatta.

Quando si pongono sulla scena virtù e delitti, il Fato e sue analogie non han veruna influenza da esercitarvi. Le virtù e i delitti rappresentano azioni volute e sentite da una coscienza pura o contaminata; ed esistono e prorompono da sè medesime, senza punto aver bisogno che la finzione di un potere estraneo venga a dar loro le mosse. Si trovano in relazione con la sola giustizia, la quale, trionfante o conculcata, fa sempre idea contraddittoria col Destino. In qual modo potrebbesi attaccare al Destino la morte violenta di Don Carlos? Basta saper dalle prime scene che è figlio deluso e rivale, suddito virtuoso e debole, per desumerne con matematica precisione che al quinto atto sarebbe strozzato da chi riunisce in sè la doppia qualità di padre snaturato e geloso, e di principe sanguinario e potente. Così non sarebbe strano il vedere un Britannico viaggiar con la mente in lontanissime regioni per trovare la cagion fatale delle sue sciagure, quando egli ha un carnefice a fianco che gli aggrava sul capo il suo braccio sterminatore?

Da queste considerazioni, riassumendole in poche linee, risulta che lo spettacolo delle grandi rivoluzioni della vita, prendendo base in ciò che vi è di più indipendente dalle dirette impulsioni di una volontà operatrice, offre situazioni drammatiche, non solo vere, ma eminentemente utili, poetiche e teatrali. Perocchè esalta gli animi a riflessioni profonde sulle miserie inseparabili da una esistenza limitata e fugace; ed agita e interessa le passioni dell'uomo, di cui rivela gli occulti destini nelle stesse vicende della sua rapida dimora sulla terra; e accoglie nelle sue dipinture tutta la pompa e tutta la grandezza di cui la sola natura gigante indica modelli all'immaginazione. La realità de' fatti donde la tragedia muove in origine, riveste allora quelle forme ideali che l'arte lor conferisce, rannodandoli al predominio segreto di un poter qualunque, il quale, benchè di assoluta creazione poetica, pur tuttavia concorre a rappresentar l'uomo ondeggiante tra il finito e l'infinito, per fargli diffidar dell'uno e volger tutte le sue tendenze verso l'altro. In conseguenza le illusioni di una felicità apparente, i dolori di un perseverante infortunio, la stolta sicurezza di una perversità impunita, le circostanze

insomma che restano particolari a ciascun individuo, spariscono come nebbia innanzi a un'idea solenne, che riproducendo sul teatro la condizione umana in tutta la nudità delle sue miserie, torna inerente, positiva ed applicabile a tutto l'uman genere.

Coloro che male interpretano le difficoltà dell'arte, in quanto allo scopo ch'essa si propone, diranno che il popolo vuol commozioni e non altro che commozioni sul teatro: ond'è che quando un poeta è abile abbastanza da eccitarne, vien disputa oziosa il contendere s'ei debba cercarne la materia ne' disastri accidentali della vita, o pure nel contrasto delle virtù e de' delitti. E si richiede poco a scorgere in questa obbiezione un principio vero ed una conseguenza falsissima. Non vi ha dubbio che ad eccitar commozioni deve unicamente intendere un poeta tragico: ma è per ciò appunto che non dee preferir le efimere che si raffreddano e si estinguono al chiudersi della scena, a quelle fortissime, ampie, durevoli, che han centro di coesistenza e di unità nell'indole stessa del cuore umano; e fan che lo spettatore, per un involontario ritorno sopra sè stesso, ne porti seco fitte le rimembranze nel ritirarsi dal teatro; e le mediti, e vi si spazii, e se ne giovi come ad interpreti della sua propria condizione.

Or le doti intrinseche del soggetto che l'ingegno attinge dalla natura, influiscono su queste conseguenze antecedentemente a qualunque delle prodigiose forme che l'arte adopera per abbellirlo nella esecuzione. Lo spettacolo della sventura derivante da' casi della vita, agita gli spettatori di affezioni potentissime, sol perchè essi medesimi si ravvisano soggetti alla sventura. Quel rapido sentimento che parlando all'anima con eloquenza, le fa dire con un fremito affannoso: — oh! se una simile sventura mi avvenisse!... —, è desso solamente che assicura il successo all'artista di merito: perocchè quella vigorosa reazione dell'anima sopra sè stessa rende prolungate e permanenti le commozioni già deste. Ma, per quanto sien le menti colpite dallo spettacolo della virtù e del delitto in contrasto, ciascuno vi scorge in ultimo circostanze particolari; di cui per la diversità dello stato sono ristrettissime le applicazioni, e quindi fugaci e leggiere le rimembranze. Nè

in quest' ultimo caso l' utilità morale che il poeta si propone di derivarne, ha in sè nulla di grande, perchè tiene alcun poco di quella professata da' casisti, e trasforma la tragedia in una tesi da collegio.

In pochi termini, siccome l' essenza della tragedia è di rappresentar fatti, caratteri e passioni, i quali anche quando son presi dalle più evidenti realità, debbono fra le mani del poeta rivestir forme generali, per esser distratti da' brevi limiti della memoria e trasportati in quelli ampissimi della immaginazione, così l' utilità morale da cavarne dee contener verità universali, e riuscir nettamente applicabili a tutte le condizioni della vita, e scuoter l'uomo potentemente in quanto è uomo, e non in quanto è colpevole o virtuoso. Ignoro se la morale de' casisti a cui questi si rassomiglia, sia idonea a calmar le coscienze di particolari individui, afflitte e turbate da particolari eventi: mi basta di sapere che nel teatro è meschina ed equivoca; poichè un' azion drammatica, tendente a commuovere, non individui isolati, ma interi popoli, dee prender di mira quelle situazioni che son comuni a tutti, ed operar quasi magica forza che inviluppi tutti in un solo e medesimo incanto. Quando essa toglie a materia de' suoi quadri casi troppo parziali, e non cura di esser feconda se non di parziali applicazioni, una gran parte dell' udienza le sparirà dinanzi, come ingannata da una rappresentazione che le rimane compiutamente estranea.

E in ciò solamente dee reputarsi fondata l' opinione di coloro i quali presentirono che a render generali gli effetti della tragedia, bisognava che per entro vi dominasse un alto sentimento religioso. Perocchè veramente, ove questo non si confonda con la materia positiva della religione, e sopra tutto con quella de' culti, che variando sempre di popolo a popolo e di secolo a secolo, rimansi comprensibile agli uni e sconosciuta interamente agli altri; ove il poeta lo cerchi, non in dottrine di convenzione, bensì nel più profondo di quei bisogni morali dell' uomo che, per forza di un oscuro ma indomabile istinto, gli fanno spesso abbandonar la sfera delle cose finite per innalzarlo in regioni cui non è dato nè a' sensi nè allo stesso intendimento di aggiugner l' altezza; non vi ha

dubbio che un tal sentimento è fatto per operare con meravigliosa efficacia e indistintamente sempre sulla fantasia di tutti gli uomini: e innanzi a un' azione drammatica ov' esso degnamente campeggi, non vi è spettatore che possa sottrarsi all' agitazione interna ch' esso è capace di produrre. Ma domando: a quale de' due indicati generi della tragedia il sentimento religioso è più atto ad associarsi, o, per dir meglio, si trova realmente associato? Lo scioglimento di questo problema sta tutto ne' precedenti esami; e non lo riassumo qui, che per presentarlo da un altro aspetto.

Si vorrà consentir da prima, che nella lutta fra le virtù e le scelleraggini, ove si facciano prosperar queste e soccomber quelle, non può esservi mai luogo ad ispirare alcun sentimento religioso: perchè lo spettacolo è iniquo; e, non che dar sostegno a idee di religione, ne affievolisce e ne distrugge fin anche le apparenze. La stessa prospettiva di un lontano avvenire, che si è preteso mettere in moto per ristabilir l' equilibrio, non è qui della menoma utilità morale: perchè, oltre alle ragioni accennate di sopra su tale oggetto, l' inefficacia di siffatta macchina risulta altresì da questo, che non sempre gli spettatori sono in istato di vederla convenientemente riprodotta in tutti gli avvenimenti storici o tradizionali di cui l' artista riempie i suoi orditi. In faccia a' cristiani, per esempio, tenaci de' loro dogmi, l' avvenire di una seconda vita è identico tanto per un Britannico oppresso, quanto per un Nerone oppressore: pel difetto di fede in amendue, nè l' innocenza promette compensi all' uno, nè il delitto crea nuovi motivi di perdizione per l' altro. Quindi riman vero, che nell' assoluta impossibilità di accogliere un occulto sentimento religioso, queste combinazioni drammatiche non hanno in sè alcun determinato principio che operi universalmente in tutti.

In quanto a uno spettacolo in cui per l' opposto si dien premii alla virtù e castighi al delitto, non niego che un sentimento religioso può farvisi trasparire, derivandolo dalla immagine di una Provvidenza che retribuisce severa ed imparzial giustizia alle azioni degli uomini. Ma le simpatie morali che ne risultano allo spettatore, mancheranno sempre

d' impeto e di elevatezza: perchè le punizioni e le ricompense, considerate in sè stesse, non sono che semplici ed infelici mezzi, onde, avuto riguardo alla umana fralezza, la religione si serve con successo, per così rimenar gli animi pigri a quei fini altissimi cui ella profondamente mira. La cagion prima che in noi sveglia un cotal nobile sentimento, sta tutta in quelle oscure tendenze che ci slanciano senza impulsioni estranee di là dalle idee terrestri; ed esso non si serba integro e puro, se non quando è diretto verso la nuda contemplazione dell' infinito, e sostenuto dalla sola coscienza che noi medesimi ne siamo una fenomenica emanazione, una scintilla volante che sembra dover finalmente risommergersi in quel torrente di luce da cui fu staccata. Distrarre il sentimento religioso dalla sua vera origine, per rannodarlo al timor della pena e alla speranza del premio, è un contaminarlo e rimpicciolirlo: perchè nel primo caso è servile, nel secondo è interessato, e privo in amendue di spontaneità, di espansione e di grandezza.

Queste ultime doti non corredano splendidissime il sentimento religioso, se non in quanto esso ricongiungesi alle sole azioni rappresentanti gli accidentali disastri della vita. L' uomo in tal deplorabile stato, non trovando al di fuori di lui cagioni aperte da poterne dedurre la sua sventura, ripiegasi affannosamente sopra sè stesso, e la scorge unico effetto della sua condizione finita. Ei discerne allora con sentita evidenza il suo spaventevole nulla; e dalla immensità del suo nulla scoppia come folgore e gli balena dinanzi l' immagine di una Potenza eminentemente arbitra dell' universo. Poichè queste son due nozioni strettamente correlative; e nello spirito umano l' una contiene intrinsecamente l' altra, e la genera, e la educa, e le dà forma e consistenza. Nel prediletto figlio della fortuna che la ebbrezza de' piaceri addormenta, l' idea di un Dio vien sempre stentata e come soprapposta al suo animo da estraneo insegnamento: ma levasi da sè libera e gigante nella innocente vittima dell' infortunio, che la cerca ovunque per riempire l' orribil vòto che la circonda. Così nell' uomo oppresso dalle nequizie dell' uomo, il campo manca pe' voli religiosi della mente, perchè preoccupato e chiuso

dalla empietà visibile onde quell' infelice è flagellato: ma per l' uomo oppresso dalla influenza de' casi, non vi è alcun essere positivo che gl' ingombri d' intorno lo spazio; onde i voli religiosi della sua mente lo attraversano senza ostacoli sin dove si perde con l' immensità.

Ciò posto, non saprei consentire nell' avviso del Menzel, il quale condanna le tragedie fondate in simili avvenimenti, sol perchè, dic' egli, facendo dell' uomo il zimbello di potenze superiori, danno nelle mani dell' incredulo tutte le armi del ridicolo. A dir vero, ei non applica direttamente le sue censure che a certe tragedie romantiche pubblicate in Alemagna, le quali dipingono i casi della vita d' una maniera bizzarra, esagerata e sazievole; ed il fatto può esser probabile per alcuni riguardi; ed avrò altrove l' occasione di esaminarlo più tritamente. Sembra nondimeno che questo sagacissimo critico generalizzi troppo le sue induzioni, e consideri troppo quelle superiori potenze come individui reali; obbliando al tempo stesso e la loro indole poetica, e l' occulto scopo che si propone l' artista nell' introdurle sulla scena. In quanto a me, trovo per l' oggetto in quistione, che l' incredulo ride sì spessissimo allor che vede i poeti in tuono di missionarii descrivere sul teatro virtù rimunerate e scelleraggini punite, di cui egli non sa scorgere modelli originali intorno a lui: egli ride sì spessissimo allor che i poeti, per cessar la noia dagli spettatori, si gittano al partito di descrivere scelleraggini prosperanti e virtù oppressate, a somma edificazione della gente onesta: ma ei non ride così facilmente allo spettacolo de' disastrosi accidenti, rappresentanti l' uomo qual è positivamente in faccia alla natura. Che anzi quelle immagini, pel sentimento altissimo di religione che in noi mal nostro grado risvegliano, sono le sole capaci, se non di ritrarlo dalle sue prevenzioni, di renderlo almeno più diffidente ne' suoi giudizii e più cauto nel suo linguaggio.

Si dirà forse che i soggetti mancherebbero, ove si restringesse il teatro alla dipintura delle rovinose vicende della condizione umana. E non so quanto questo timore sia ben fondato. I tragici di Atene non aveano altro campo in cui spaziarsi, che i pochi avvenimenti i quali precedettero o seguirono la guerra di Troia, e le memorabili sventure delle case di

Edipo e di Atreo: ed intanto tre soli di essi diedero vita in questo genere ad innumerevoli e variatissime produzioni. Oggi si grida doversi preferir soggetti cavati dalla storia moderna più che dall'antica: e veramente io credo che ciò si gridi a ragione. Ma niuno che abbia senno sosterrà certamente che la storia moderna somministri scarse materie a'poeti per efficacemente dipingere le rivoluzioni della umana esistenza, senza ricorrere a miserandi contrasti di virtù immaginarie e di esecrabili delitti. In ogni caso non è meglio restarsi poveri e incontaminati, che supplire alla mancanza di convenevoli soggetti con lo spettacolo delle atrocità? Tanto varrebbe il confortare un uomo che si reputa in penuria di alimenti, a masticar cicuta per sostentarsi in vita.

D'altra parte non sempre avviene che un soggetto sia abbominevole in un senso intrinseco ed assoluto; e che il vero poeta non possa trovar modo da considerarlo per tal particolare aspetto che lo renda utile, poetico e teatrale. Dond'è infatti che i Greci, trattando l'Eteocle, l'Antigone e l'Ippolito con una esecuzione tanto quanto negletta, ne fecero tre capi d'opera, laddove poi il Racine e l'Alfieri, riproducendo con una esecuzione profonda e magnifica que'medesimi avvenimenti sul teatro, toccarono l'estremo opposto? A suo luogo vedremo che ciò nacque dall'averne snaturata l'idea, ravvisandola a rovescio. Nè varrà pure l'insistere che, non ostante l'orribile di siffatte scene, il popolo vi s'interessa e si raduna in folla per vederle. Niuno ignora che la novità, qualunque siesi, non è mai defraudata di momentanei applausi. Ma il tragico non ha che la sola direzione delle tendenze morali in cui non sia obbligato di seguir le opinioni della moltitudine: ond'è che quando ei la trascura vilmente per pascere il pubblico di emozioni atrocissime, non ha molto a lodarsi delle passeggiere acclamazioni che ne ritrae; perchè quella funesta gloria gli è comune col carnefice. Il popolo accorre ugualmente nelle piazze de'patiboli, e non ne ritorna a casa che più inferocito e corrotto.

Intanto, se quest'ordine di cose reggesse, converrebbe ripudiar tutte le produzioni tragiche antiche e moderne; perchè in tutte, ove più ove meno, si trovano virtù e delitti in

movimento. — L'obbiezione è giustissima; e, non che imprendere a indebolirla, io mi farò sollecito a rafforzarne i termini. Allor che è quistione di uomini, è impossibile che nel ritrarli con verità sulla scena il pennello dell'artista non incontri ad ogni tratto que' solchi e que' rilievi che le lunghe abitudini di azioni oneste o malvage imprimono del continuo sulle loro fattezze. Non vorrò fermarmi a indagare in qual proporzione le une e le altre si mostrino, perchè l'esperienza in questo è tristissima; e c'indica le tendenze virtuose manifestarsi appena per via di rarissimi rimbalzi, e le colpevoli moltiplicarsi ad ogn'istante col più straordinario successo, quasi fossero di preferenza identificate all'indole specifica dell'uomo; tal che insorge dubbio se quest'essere sia in origine uscito essenzialmente pessimo dalle mani della natura. In ogni modo le une e le altre esistono; e l'artista non potrebbe farne astrazione compiuta senza allontanarsi da' confini della realità, e perder la speranza della imitazione fedele a cui egli mira in que' suoi variati dipinti.

Se non che tutto questo rimane interamente estraneo alla dottrina che io sostengo. Ho parlato sempre della situazione fondamentale, di quella cioè che vien determinata dalla idea preesistente alla esecuzione della tragedia: e in tutti i capi d'opera del teatro antico e moderno i delitti e le virtù concorrono sovente a riempir le parti della esecuzione, a intessere e rilevar gli orditi, e non a preoccupar l'idea che lor serve di principio e di scopo. Qui sta la differenza che importa di non perder mai d'occhio. I protagonisti di quelle azioni tragiche annunziano passioni ardenti e caratteri inflessibili, ma non virtù e delitti nello stretto significato de' vocaboli. Da questa costante pratica fu anzi da Aristotile tratta la massima notissima, che non debbe mai recarsi sul teatro nè una virtù chiara e perfetta, nè un vizio assoluto e spoglio di ogni qualità benevola: e non intese al certo applicarla a' personaggi secondarii, perchè sarebbe stata smentita dal fatto. Nè quegli autori avrebbero potuto trascurare di rivestir di alti caratteri e di passioni fortissime i principali eroi drammatici senza toglier loro magia ed interesse; poichè, ripeto, il nudo stoico non fu mai personaggio da teatro.

Non vi è scrittore che più abbondi di mostri colossali

quanto Shakespeare; e intanto non vi è scrittore che più di Shakespeare giustifichi apertamente le mie proposizioni. Poichè basta penetrare alcun poco in quelle scelleraggini profonde, per convincersi ch'esse appartengono intrinsecamente, non all'essenza dell'idea, ma al solo disegno della esecuzione. Ed è in lui sì ardente la sollecitudine di tener sempre lo spettatore in presenza della vera idea di cui intende fargli spettacolo, ch'ei di rimbalzo vel richiama sovente con qualche analoga e risentita immagine, laddove più sembra di avernelo distolto per forza di estranee dipinture. Di sì eminente artifizio gli esempii sono frequentissimi in quelle sue medesime tragedie le quali, come il *Macbet*, si crederebbero a prima vista in tutt'altro fondate che in fatali avvenimenti. È infatti, per non citarne che un solo, nel terribile scoppio de'più esecrabili attentati di una volontà criminosa che un fugace tratto di pennello sulla misera condizione dell'uomo sulla terra viene di un subito a percuoter ivi l'immaginazione altrui, ed a spanderle d'intorno pari a sanguigna meteora un torrente di luce inattesa, allor che in tuono solenne fa egli dire affannosamente a quel personaggio:

Ombra che svaga è pur la vita: è tristo
Attor che in palco s' agita e pompeggia,
E più non s' ode: è favola narrata
Da stolto invaso da furori e suoni,
Privi al tutto di senso . . . . . . [1]

Per chi poco vi attende, non è al certo facil cosa il distinguere le varie tinte che uno scrittore adopera quali mezzi di sviluppo, da quelle ond'egli fa uso per dar finiti rilievi a ciò che serve di fondo unico all'azione rappresentata. Ove intanto una tal differenza non sia vivamente scorta e sentita, è impossibile il giudicar meritamente di opere di tal fatta; e chi sopra ogni altro le toglie a guida per isgombrarsi con esse il cammino della vera sublimità drammatica, si espone a rima-

[1] Life 's but a walking shadow; a poor player
Thal struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot full of sound and fury
Signifying nothing. . . . .

nerne miseramente deluso e traviato, non solo a danno dell'arte, ma e altresì del successo ch'ei se ne prometteva. E i grandi poeti furono sì diligenti a non confonder queste diverse parti della tragedia, che anche mettendo in via di chiaroscuri virtù e delitti sulla scena, ebbero special cura che questi non soverchiassero col loro importuno concorso l'azion principale; che le servissero di pinta e di occasione a prorompere, e non di cagione immediata e necessaria; che le pene e le ricompense le quali piacesse a' poeti di retribuir loro, partissero dal fondo medesimo delle cose, e non da relazioni arbitrarie inventate all'uopo per troppa smania di moralizzare. Di questo particolare assunto, sul quale il dilungarsi più oltre qui sarebbe cadere in vane astrazioni, vedremo partitamente in seguito l'importanza e la verità.

Soggiungo esser questi autorevoli esempii che rendono inescusabili coloro i quali si avvisano di calcare un tutt'opposto cammino. Poichè finalmente niuno lor vieta il dar libero campo alle loro tendenze di lumeggiar virtù e malvagità, purchè sappiano collocarne le dipinture in mezzo agli orditi, senza farne il soggetto dell'azion fondamentale. Nè le conseguenze di questa diversa disposizione di parti sono le stesse, come forse può credersi a prima vista. È certo in generale che lo spettacolo del delitto, punito o impunito, concentra, serra e comprime le affezioni dello spettatore, sol perchè questi legge in esso, non la natura dell'uomo, ma bensì la degradazione morale in cui la natura dell'uomo è caduta. Con questa differenza però, che una tal compressione si continua sterilmente ad abbatter tutte le potenze dell'anima, quando lo spettacolo del delitto serve di fondo unico alla situazione drammatica; mentre allor ch'esso viene come macchina intermedia per intrecciar lo spettacolo della sventura, quella compressione si dissipa con profitto ne'recinti stessi del teatro, per effetto dello scioglimento della tragedia, la quale in quell'istante allontana e gitta in oscure distanze la memoria de'delitti, che adoperò come ripieni o mezzi di esecuzione, per tutte e caldamente rivolgere le simpatie espansive dello spettatore verso l'ultimo scoppio di un tremendo ed accidentale infortunio.

CAPITOLO TERZO.

DELLA DIVERSITÀ DI DOTI OSSERVATA DAI CRITICI NELLA POESIA ANTICA E MODERNA.

Sistema critico di Guglielmo Schlegel intorno agli antichi e a' moderni: inesattezza de' suoi giudizii. — L'ilarità e la malinconia con diversità di gradi, ma non di essenza, sono doti comuni alle produzioni poetiche di tutt' i popoli della terra. — L'immaginazione del presente nociva ed estranea di sua indole a' bisogni di una fantasia creatrice. — Le immagini del passato e dell' avvenire inerenti ed identiche alla poesia di tutt'i luoghi e di tutt' i tempi. — Sentimento sulla disunione interna fra i sensi e l'anima; antichissimo quanto l' uman genere, e non punto esclusivo a' soli moderni. — Cagioni del tutto equivoche o illusorie a cui si è preteso ricongiungere le indicate differenze. — L' influenza della cavalleria, dell' onore, dell' amore e della religione, di gran potere anche presso gli antichi. — Applicazioni mal fondate per derivar da questi principii una diversità di fondo fra classici e romantici — Incertezza di dati e confusione di linguaggio ne' più recenti critici per definir nettamente gli opposti caratteri della scuola classica e della romantica. — Prova tratta dalle opinioni di Federico Schlegel su questo soggetto. — Inefficaci sforzi del Menzel per portare alcun lume positivo in così dibattuta contesa.

Quando in un ramo di letteratura gli umani giudizii si sono col tempo immensamente accumulati, è impossibile che non si offra a chi vien dopo una serie di facilitazioni e di ostacoli che non sempre si contrappesano. Dal paragone accurato delle varie dottrine in contrasto ei trae senza dubbio lumi infiniti a rischiararsi la strada che vuol percorrere: ma laddove per avventura gli bisogni di stabilire una qualche sua particolare opinione che non sia di accordo con le altre, una parte di queste gli resiste più o meno ostinatamente; e gli convien tentare di disfarla innanzi tratto, se già non preferisca di abbandonar piuttosto la sua impresa. E dissi una parte, perchè la repubblica delle lettere è ben altro in sostanza che una pura e semplice democrazia, ove ogni distinzione di ordini è sconosciuta: là più che altrove vi furono e vi saranno sempre nobili e plebei: e se le opinioni di questi ultimi sono

di debole resistenza, non è lo stesso di quelle de' primi, i quali col peso della loro autorità creano sovente nel popolo prevenzioni tenacissime che non è agevole di vincere senza lunghe e generose lutte.

Chi mai a' di nostri, dovendo trattar lettere drammatiche, vorrà più fermarsi a quella vecchia scuola di filologi, pe' quali, non le ispirazioni del sentimento o i dettati del gusto, bensì la mole indefinita delle citazioni, tolte da tutto e da tutti, facea l'unico pregio di un'opera in questo genere? Atti più a stordir la memoria che a pascer l'intelligenza ed il cuore, si può senza danno della critica obbliarli. Ma uomini di nobilissimo ingegno si son pure occupati di questa importante materia e han dato origine a dottrine che abbagliano per la grandezza delle idee onde sono concepite, e pel corredo della scelta erudizione onde sono sviluppate. Fra i più recenti, Guglielmo Schlegel ottenne a giusto titolo una rinomanza che niuno sarà oso di disputargli.

Quindi, se è debito di giustizia il retribuirgli la lode che con le sue laboriose ricerche si ha egli meritata, gl'interessi della verità esigono che non si rimangano inavvertiti gli equivoci in cui ha potuto incorrere. Le opinioni di spiriti eminenti entrano a far parte integrale di un ramo di conoscenze; e, secondo che son vere o false, ne promuovono o ne arrestano i progressi. Il combatterle in quest'ultimo caso non è al certo spregiarne gli autori: chè anzi sono le sole che incontrano opposizioni, perchè allettano all'esame; e il passarle in silenzio, quando son resistenti e sistematiche, è un lasciarsi dietro un grandissimo vôto.

Primo e singolar merito dello Schlegel è di aver tratto la critica de' teatri dal fango in cui stette lungo tempo involta. Mi è gradevole il dichiararlo; affichè ovunque mi avvenga di non trovarmi aderente a' suoi principii, si attribuisca in me alla sola forza della verità, o di ciò almeno che io reputo verità. Per quasi tre secoli dal risorgimento delle lettere drammatiche i critici non attesero che a torturare Aristotile con numerosi comenti, tanto da renderlo contradditorio, falso ed incomprensibile; o a notomizzare con pedantesca gravità una scena, un carattere, un affetto, una espressione che più

li colpiva; e le loro industrie furono per ciò sempre infruttuose e meschine. Lo Schlegel abbandonò questa strada volgare; ne tentò delle nuove e più larghe; ed osò voler penetrare con sagacità prodigiosa ne' veri segreti dell'arte; collocandosi in un' altezza donde potesse scorgere le cose nel grande, ed abbracciare d'un sol guardo le idee fondamentali di cui le più belle produzioni in questo genere sono animate. L'Europa culta gli dee riconoscenza e venerazione; perchè la filosofia non abbellì mai di tanta luce, nè seguì mai con sì ardito volo le combinazioni vastissime della fantasia de' poeti.

Se non che sembra destino di tutti coloro i quali si aprono nuovi stadii a percorrere, d'indicare ad altri la mèta, e di non aggiugnerla essi stessi che ben di rado. È dubbio infatti se le teorie di questo critico insigne abbiano sempre quella solidità nell'applicazione che dovea naturalmente attendersi dalla perspicacia del suo ingegno. Nè parlo io già di que'suoi giudizii particolari che riguardano tale o tal altra produzione in sè medesima; poichè in questi ciascuno si esprime come sente, e vi è nulla o poco da contraddirgli. Parlo di que' giudizii che formano sistemi, ed aspirano a comprendere mille verità in una. I sistemi han ciò di proprio, che vengono utilissimi quando si traggono rigorosamente da' fatti; perchè operano allora come metodi che facilitano ed estendono i poteri dell'intelligenza: ma quando son preordinati astrattamente e ricongiunti a un principio, creduto vero perchè nuovo, riescono perniciosi, in quanto forzano i fatti ad accomodarvisi e ne snaturano le condizioni. Lo Schlegel slanciasi sovente tant'alto, che non trovando più scale a discendere, è obbligato a galleggiar sopra elementi che non han nulla di comune con la realità delle cose terrestri.

A penetrar nell'indole della tragedia greca, ei si trasportò ne' recinti di Atene; ma traendosi dietro tutte le cancellerie letterarie di Alemagna per servirsene d'interpreti ad esplorar la natura intellettuale di popoli e di tempi diversissimi. Ne sieno per ora esempio le idee in contrasto di libertà morale e di necessità insuperabile, di cui diedi cenno nel capitolo precedente, e ch'egli fa presiedere all'origine di quel teatro; obbliando che sono verità equivoche di metafisica

astrattissima, le quali non che associarsi al primo e spontaneo moto di una immaginazione impetuosa, non sono proprie nè a fecondarla nè a dirigerla. E veramente par che in questo modo Eschilo e Sofocle si trasformino spesso in due studenti alemanni, di fresco usciti delle università di Jena o di Lipsia; nè so chi potesse vietarci di rinvenir pure nelle loro opere la dottrina delle cagioni occasionali, dell'armonia prestabilita, dell'identità assoluta, e di tutte le visioni degli unitarii antichi e moderni. Parla de'Greci con entusiasmo: ma è facile il ravvisare ch'ei li esalta nello spirito pubblico con lo stesso fine ond'Ercole innalzava Anteo nelle sue braccia.... per soffocarli. Volendo farne un'ecatombe innanzi all'altare di nuove divinità, dà loro qualità che non aveano, quasi ad ornarli di bende sacre e di fiori; e toglie loro quelle che aveano, affinchè niuno s'impietosisse in vederli così ingiustamente sacrificati.

Dissi altrove non correre altre fondamentali differenze fra gli antichi e i moderni, oltre a quelle che principalmente si riferiscono al merito dell'istruzione che per lo progressivo sviluppo delle età dovea esser meno ampia e profonda negli uni che negli altri; e al valore del sentimento che per la stessa ragione dovea necessariamente esser più vivo e luminoso ne'primi, più intenso ed energico ne'secondi. Nè alcuno vorrà riprendermi che io ne abbia così ristretto il numero; perchè dovendo investigar le cagioni che poteano imprimere nuova direzione agli spiriti, e trarli insensibilmente a ravvisar la natura per diversi aspetti, e quindi a dar vita a due diversi generi di tragedia, non mi era di alcuna utilità il fermarmi di proposito ad altre considerazioni che per l'oggetto in contesa mi riuscivano inefficaci. Ma come passar oltre ad esaminar le produzioni tragiche, che apparse in luce ne'diversi tempi, portano seco l'impronta delle particolari condizioni in cui si trovarono i loro rispettivi autori?

Lo Schlegel me ne ha precluse le vie, additando altre differenze ch'ei giudica importantissime, e che esposte in forma di ben coordinato sistema, fan per lui degli antichi e dei moderni due classi, in fatto di poesia, separate e distinte. In conseguenza mi è bisogno di richiamarvi l'attenzione del let-

tore per due motivi fortissimi. Il primo è che non mi sembrano vere: e lo dimostrerò con ragionamenti cavati da fatti, e al tempo stesso con l'autorità dello stesso egregio critico, il quale dopo essersi lungamente travagliato a stabilirle, le rovescia egli medesimo ad un tratto, sia gittandosi in qualche deviazione artificiosa, sia proponendo eccezioni, che in fondo non sono eccezioni, ma regole. Il secondo è che, supposte quelle differenze ancor vere, non menano ad alcuna conseguenza; non potendo esse nè importar cangiamenti ne' principii e nell'essenza dell'arte, nè riferirsi tutt'al più se non a semplici diversità di particolari, su cui niuno vorrà certamente fondar dottrine di poesia.

Le quistioni cha sarò per toccare in questo incontro, serviranno a spander vivissima luce e su quel che ho detto sinora, e su quel che mi avverrà di soggiugnere in seguito; poichè esse non sono estranee alla critica de' teatri, nè io le agito per vano lusso di polemiche discussioni. Sì che mi verrà dato attener la promessa fatta nell'introduzione, e provar nettamente che la distinzione famosa tra classici e romantici, a sostener la quale mirano principalmente tutti gli sforzi di questo critico, è abbastanza equivoca dall'un canto ed altamente sterile dall'altro. Mi avrò in tal modo sgombro il cammino da ogni specie d'impacci a fin di proceder con ordine in queste ricerche sull'indole della imitazione tragica presso i diversi popoli che ne hanno usato. Sarò libero e franco ne' miei avvisi, qual conviensi a chi, parlando per intimo convincimento, non vede che i soli interessi della verità: ed avendo confessato di buona fede che le opinioni dello Schlegel mi riescono pel loro peso di grandissimo ostacolo, non passerò certamente per uomo che ne veneri poco le cognizioni e l'ingegno.

Il carattere della poesia antica, secondo il complesso delle idee sviluppate dal critico alemanno, era l'ilarità ed una sensualità nobilitata: quello della poesia moderna è per l'opposto la malinconia e certa cotal propensione ad innalzarsi verso un ordine di concepimenti che vada a metter termine con l'infinito. — L'antitesi è bella: e, supposto un uomo disceso per avventura da un altro pianeta, si può far-

gliela comprendere senza troppi argomenti, mettendogli semplicemente sott'occhio le *Odi* di Anacreonte e le *Notti* di Young, come rappresentanti da sè sole tutta la coltura intellettuale degli antichi e de' moderni. È però fra i possibili che quest'essere straniero alla terra non terrebbe fermo ne' suoi primi giudizii, ove, continuando ad internarsi nelle ricchezze della letteratura, si avvenisse per poco in alcuni di quei tenerissimi compianti, onde, in mezzo al dolore delle più care speranze deluse, Omero e Virgilio, antichi amendue, celebravano la fama de'loro guerrieri spenti in battaglia; e in alcune di quelle scene rifiorite di arguzie, di giovialità e di brio, che rallegravano gli ozii del Berni e del Buttler, amendue moderni.

Risalendo a più alti principii, a me sembra che la forma primitiva in cui la natura gettò quest'essere chiamato uomo, sia stata sempre una, semplice ed invariabile, non ostanti le modificazioni che il volger de'secoli v'introdusse. Ei mostrasi da per tutto ugualmente capace di piaceri e di dolori, di prosperità e di sventure: e a far che niuna di queste sue capacità col troppo intorpidirsi nell'inazione si spegnesse, ei fu collocato sulla terra in mezzo alle circostanze più idonee a tenergliele perennemente sveglie ed in pienissima attività di vita. Ignoro se talun individuo abbia mai potuto spezzarsi in due, e trovarsi sempre felice o sempre infelice nello stretto significato de'termini: so però che per la moltitudine ciò non è avvenuto, non avviene e non avverrà forse giammai. Su di essa la fortuna e l'avversità gravitano perseveranti con infaticabile alternativa; e servono di sorgenti a tutte le affezioni umane, che variatissime in apparenza, non portano in sostanza che l'uniforme impronta delle cagioni da cui derivano.

Or se la poesia non è che l'espressione dell'anima, la quale vivamente scossa dalle sue interne emozioni, prorompe ad esalarle al di fuori per alleviarsi del loro peso, è difficile il comprendere come un popolo possa trovare accenti di armonia per il piacere, e non mai trovarne pel dolore. Bisognerebbe supporre, o che, altamente sensitivo per una sola classe di affezioni, questo popolo non possegga alcuna capacità per accoglier l'altra, o ch'ei sia stato costituito in guisa

da non esser circondato se non da soli oggetti piacevoli o da soli oggetti dispiacevoli. E amendue queste ipotesi sono smentite dalla esperienza. Nè il fatto che ci si allega è si costante e generale da poter servire di base assoluta a una dottrina del pari generale e costante. È certo che per antichi non può il critico intendere i soli Greci: poich'egli, come più giù vedremo, attribuisce soprattutto il carattere non sensuale della poesia moderna all'influenza del cristianesimo, che senza dubbio fu ignoto a tutta l'antichità. Ma la storia dello spirito umano vien ella in sostegno di simile assertiva?

L'Oriente, che a giusto dritto è riguardato come la culla dell'uman genere, si lasciò sempre distinguere per l'enorme abbondanza delle fantasie contemplative. La scienza e l'arte sono ivi ugualmente improntate di questa predisposizione degli animi, che riveste di severità e di tristezza le opere dell'ingegno, senza toglier loro varietà e colorito. E convien rammentare che in quelle beate regioni furono pure educate le muse israelite, che niuno al certo taccerà di essere spoglie di tinte malinconiche e d'immagini eccelse. Gli Arabi, che fiorirono dopo lo stabilimento dell'Egira, non attinsero d'altronde quella lor poesia, per dir così, tutta di rimembranze, di cui dopo le loro irruzioni nell'Europa meridionale comunicarono il colorito a quella de'Trovatori del medio evo: e ben altro ch'esser loro ispirata dalla religion cristiana a cui erano sì avversi, ella si associò senza stento alla religione dell'islamismo alla quale con più giustizia può forse indirizzarsi il rimprovero di essere in gran parte fondata sopra immagini sensuali e finite.

Gli stessi Latini, che, dediti alla vita pratica, percorsero cinque secoli circa senza alcun sensibile progresso di alta coltura intellettuale, non prima si rivolsero a quest'ultima, che l'abbracciarono in tutti i suoi variatissimi bisogni. Si sa che l'elegia, questa vera e primogenita figlia del pianto, fu da essi, se non inventata, portata almeno al sommo dell'eccellenza. Le stesse liriche di quel popolo, ove la fantasia non sembra le più volte intenta che a scherzar con gli amori e con le grazie, sono sovente asperse di lugubri sentimenti che sorprendono come per colpi inattesi chi si avviene a meditarle;

non essendo ivi raro di scorgere un poeta che nell'allegria del vino e delle mense, inebbriandosi nella tenerissima delle passioni in braccio a un'amica voluttuosa, invoca a un tratto l'immagine della morte, quasi a dar vaghezza e risalto alla dipintura de'suoi piaceri. L'intervento di questo strano ospite che non pare aver sembianze di troppa ilarità, mostra che la malinconia fu pur gratissima a'Latini, e non punto sbandita da' loro fantastici componimenti.

Ma, ritornando a'Greci, non so se altro che malinconiche tinte impiegar potessero ne' loro impeti poetici quell'Alceo che, trasportandosi nelle più acerbe memorie, cantava le tribolazioni del suo lungo ed infelice esilio; quel Mimnermo che spirante la più soave tristezza deplorava ne'suoi versi le angustie di una vita rapidissima e fugace; quel Simonide che dai colli di Antela scioglieva inni funebri a celebrar la bella e sventurata impresa delle Termopili. E la poesia elegiaca, da Callino a Stesicoro il giovine, che ne occupavano i due estremi, fu coltivata in Grecia con tanto prospero successo, che l'arte armonica, a fin di rivestire di convenevoli accordi e render così più popolari quelle pietose ispirazioni, introdusse immediatamente il modo lidio, riguardato da tutta l'antichità come la sola musica del dolore; e tanto efficace a concitar le lagrime, che Platone, temendo non ammollisse gli animi de'guerrieri, da lui destinati ad accoglier sentimenti di ben altra tempra, risolvè di proscriverla senza più dalla sua repubblica.

Federico Schlegel, onore anch'esso e lume delle lettere alemanne, benchè più volte dichiari che i suoi lavori d'ingegno abbiano comune scopo e comune tendenza di principii con quelli del suo illustre fratello, non però mostra ch'ei si trovi sempre ed invariabilmente con esso in pieno accordo sulla special maniera di valutare i fatti. Nel suo rapidissimo prospetto della letteratura antica e moderna ei non sembra infatti consentir nell'idea che non altro si debba scorgere nelle generazioni primitive se non il genio della ilarità e della sensualità nobilitata; ed esprime il suo giudizio ne' seguenti autorevoli termini: « Presso i popoli anche più frivoli, le tradizioni e le reminiscenze de'tempi eroici sono sempre accom-

pagnate da sentimenti *malinconici, elegiaci*, e spesso ancor *tragici*, i quali sommuovono profondamente l'anima: sia che la fine di una grand'epoca eroica più indipendente abbia realmente lasciata questa impressione alla posterità; sia che i poeti non abbiano attribuito se non a que' tempi e a que' poemi il sentimento di tristezza e di speranza innata agli uomini, a cagione della memoria ch'essi serbano d'una felicità originale di già perduta. » Or può mai storicamente e logicamente asserirsi che i Greci mancassero di tradizioni eroiche e di vivaci reminiscenze, onde convenga supporli incapaci di sentirne gli analoghi effetti?

Nel passato secolo sorse una scuola in Alemagna, di cui fu il Klopstok il fondatore e il Voss l'apostolo, la quale aspirando a toccar nelle opere poetiche la perfezione a cui erano giunti i Greci, si studiò d'indagar le cagioni occulte onde que'sommi aveano potuto di lor unico movimento andar tant'oltre; e stimò di scorgerle riunite tutte in quel profondissimo sentimento di patria e di religione, che, esaltando con pari meraviglia le facoltà della mente e le simpatie del cuore, imprimeva tracce di bellezza incomparabile a tutte le ispirazioni de' Greci. L'interpretazione era giusta: e gli Alemanni se ne imbevvero, e con più o men di successo ne profittarono di un assenso universale per dar nuova impulsione alle loro opere d'ingegno. Ma non saprei discerner chiaramente quali fossero in sostanza le proprietà ilari e sensuali, onde ci vengono corredate le nobilissime immagini di patria e di religione: se già non voglia intendersi per l'una il solo complesso de' materiali edificii eretti a preservarsi dalla intemperie delle stagioni, e per l'altra le sole festività notturne consecrate a' licenziosi misteri di Bacco e di Venere.

È pur vero altresì che presso niun popolo le più generose affezioni dell'anima, come la libertà e la gloria, ebbero culto a un sì alto grado, e rinfiammarono con maggior costanza le fantasie de' poeti. E Tirteo, il quale animava bellicose falangi al disprezzo della morte, effondendo in esse quell'impeto sacro che assicura la vittoria; e Pindaro, che solennizzava i trionfi delle palestre, ove il vigore, la destrezza, il coraggio e tutte le più egregie facoltà dell'uomo gareggiavano a inge-

nerar prodigi; non pare che usassero d'immagini proprie ad alimentar le delizie del riso e le lascivie del senso. Dappoichè veramente debb'esser dato a pochi il comprendere in che mai consista la sensualità della gloria: passione sublime, che, innalzando l'uomo di là dalla sua esistenza terrestre, serve d'incitamento e di foco a tutto ciò ch'ei può operar di grande sulla terra. E siccome la quistione è di tragedia, debb'esser non meno virtù esclusiva di pochi il concepir le doti sensuali ed ilari, che rallegrano la cena di Tieste, il talamo di Giocasta, l'antro di Edipo, il rogo di Eteocle, l'altarè d'Ifigenia, e le dolcissime compagne del parricida Oreste.

L'osservazione dello Schlegel, allor quando nota che Euripide si lascia trasportar talvolta ad espressioni assai libere sul piacer fisico dell'amore, è giusta, ma sterile, per la dottrina ch'egli intende di stabilire. Sarà mai ragionevole di misurare il carattere dominante di una tragedia da pochi versi gittati a caso in una scena? Saremo noi ragionevoli nel dispregiare una statua, in cui negletta qualche infima parte, il tutto poi risplenda con maestà ed armonia, per ammirar solamente quella in cui l'artista non ha spiegata la sua abilità che nella dilicatezza de' capelli e delle unghie, come lo scultore di cui parla Orazio? Lo stesso Shakespeare, che il critico alemanno sì meritamente stima ed esalta, non è poi del tutto scevro da queste macchie: espressioni licenziose da riuscire increscevoli all'età matura e fare arrossir l'innocenza, scorsero sovente per troppa foga d'ingegno da quella penna incantatrice. E non è da obbliare che in molti fra gl'inglesi drammatici, suoi predecessori o coetanei, l'incontinenza delle immagini in questo genere, non solo abbonda, ma è spesso portata sino all'oscenità.

Ma in ogni caso, per quanto questi esempii di deviazione in un autore sien censurabili, e relativamente ad Euripide ne indagheremo le cagioni altrove, non può con giustizia estendersene il biasimo a determinar l'indole della poesia di tutto un popolo: anche perchè, se in Euripide è qualche tocco da riprovare in questo genere, non se ne rinverranno al certo in Eschilo ed in Sofocle: e il metodo di cavar dottrine generali da fatti assolutamente parziali e slegati, dee tenersi falso in

questa come in ogni altra letteraria e filosofica quistione; perchè sovverte i più semplici principii della sana logica, e ne trae di errore in errore sino a farci smarrir le orme di ogni specie di verità. Le così libere comparazioni di Ezechiello scemeranno mai castità e dignità a' voli pindarici d'Isaia, a' canti elegiaci di Geremia e di Giobbe, e alle patetiche invocazioni di Davide penitente? E che si direbbe di colui che volesse dar taccia a tutti i poeti moderni di esser dissoluti ed osceni, recandone a sola prova le sozze rime dell'Aretino e del Piron?

D'altra parte non credo che si possa giudicar del carattere più o men severo di una tragedia da certe incidentali apparenze, che per un nobile animo si restano inavvertite, o almeno si perdono per entro alla pompa degli effetti generali. L'arte drammatica è abbastanza feconda di grandi e luminosi dettati, quando in ultimo perviene ad innalzar lo spirito umano di là dalla sfera materiale che il ritiene come inceppato in un solo angolo della terra. E le arti del disegno provano evidentemente che una morale altissima sfolgora talvolta da questo unico aspetto, là precisamente ove le apparenze esteriori sembrano concorrere ad annientarla. Una Venere ignuda, che, attirando gli sguardi dello spettatore verso l'ideale armonico delle sue forme divine, lo riempie in un subito di calda ed estatica meraviglia, è ancor più pura, più casta, più decente che una Venere coperta di veli ondeggianti, a traverso de' quali, per l'espressione voluttuosa delle attitudini, si spande insidiosamente un'aura corruttrice, che, non permettendo alla fantasia di sottrarsi alla velenosa seduzione de' sensi, la inebbria e la invilisce.

Continuando quelle medesime investigazioni, il critico alemanno sforzasi di renderle più evidenti col soggiugnere, che la poesia degli antichi ha per oggetto il *presente:* quella de' moderni, il *passato* e l'*avvenire:* che l'una si compiace al solo *godimento;* l'altra espandesi negl'incantesimi del *desiderio.* Ciascun vede non esser queste che altrettante ripetizioni, altrettante traduzioni amplificate delle antitesi già dianzi esposte; poichè apertamente si risolvono anch'esse in immagini di contrasto fra l'ilarità e la malinconia, fra la sen-

sualità e l'infinito. E forse con pochissimo accorgimento: da che le nuove forme di linguaggio ond'esse si offrono rivestite, sono ancor più atte a farcene scorgere l'intrinseca fallacia. Pare sopra tutto incredibile che abbiano potuto esser concepite in Alemagna, che di tutta l'Europa culta è il paese ove più abbondano le intelligenze mistiche ed astratte. Risaliamo ancor per poco a' principii per intenderci pienamente ne' termini.

Poesia e *presente* son due vocaboli, i cui significati si escludono l'un l'altro. Non prima lo spirito poetico dispiega le sue forze, ch'ei trovasi rapito in un movimento continuo di rimembranze che lo richiamano ne' vasti dominii del passato, e di speranze che lo spingono ne' vasti dominii dell'avvenire: e per esso queste due condizioni del tempo si stringono talmente fra loro, che il presente gli sfugge come ombra; nell'atto ch'ei più si accinge a notarlo, quello è già corso a perdersi nelle rapide fluttuazioni del passato. Lo stesso avvenire non ha realità che ne' fantasmi della immaginazione, la quale avendo bisogno di un campo certo in cui aggirarsi, e vedendo il passato rimpicciolirsi gradatamente per la distanza e minacciare di sciogliersi nel nulla, lo arresta con pari energia ed efficacia, lo spoglia de'tristi colori che poteano adombrarlo, e con prodigioso impeto rivestendolo della possibilità di riprodursi, lo slancia nello spazio che se le apre dinanzi, e ne fa base alle sue lusinghiere e potenti espettazioni.

Il passato infatti non è per noi che l'elemento dell'avvenire: l'avvenire non è che la riproduzione più o men sentita del passato. Il tempo non consiste che in una successione di momenti: ma la natura, lasciando ciascun momento slegato all'uomo fisico, non rende sensibili all'uomo intellettuale se non i momenti che furono e i momenti che saranno; e li ricongiunge in modo ch'essi scorrono per così dire inseparabili per lo spazio, come un solo e medesimo astro, il quale ravvolgendosi intorno alla sua orbita, si mostra or sull'occidente, or sull'oriente della vita umana. Di là è un sol cadente che per la pallidezza de' suoi raggi permette all'occhio di contemplarlo con quel sentimento di tristezza che accompagna la vi-

sta di un pianeta che sparisce: di qui è un sol nascente che, diffondendo un oceano di luce, abbaglia lo sguardo di chi lo vagheggia, ed eccita quel sentimento freschissimo di letizia che accompagna la vista di un pianeta che sorge. Di là rischiara una età dell' oro che occupa i confini dell' immensità passata: di qui rischiara un eliso immortale che occupa i confini dell' immensità avvenire.

Questa magica e dolce illusione della fantasia dà principio e fine a tutte le poetiche ispirazioni. Poichè la nobile favella delle muse non esprime ovunque che dolori e piaceri; ma sempre in correlazione intima con vivaci memorie e con vivacissime speranze. Il dolor presente, il piacer presente non sono materie di poesia, se non in quanto si legano strettamente a quella successione di tempi, che distendendosi nelle due opposte vie, mostrano in variati contrasti or languida e dissipantesi, or bella e rinascente quella felicità cui mirano tutte le affezioni umane. Quindi una poesia avente per oggetto il nudo presente, è un assurdo; una poesia avente per oggetto il passato e l' avvenire, la quale appartenga a un popolo più che ad un altro, è un assurdo ancor più grande: poichè l' immaginazione sdegna e fugge il presente; e la poesia, qualunque siesi il secolo che la coltivi, non può ch' esser figlia dell' immaginazione.[1]

Ne' suoi meravigliosi canti Omero non rivelò al certo a' suoi contemporanei alcun fuggitivo presente, ma i soli e grandi avvenimenti del passato; de' quali ei collocò il fondamentale, quello cioè della guerra di Troia, ne' primi spazii del suo immenso quadro; e di là il protrasse per una serie di lontananze ascendenti fino alle più remote origini de' principi e de' popoli ch' egli avea raggruppati e posti in azione; tutte avvolgendo le sue dipinture in una prospettiva aerea che ne tenesse il luminoso complesso come sospeso in mezzo a un ideale ed incognito elemento. Ed era un passato, di cui per la sua intrinseca indole e per l' arte onde il poeta seppe

[1] L'autore ha sviluppato a lungo questa influenza reciproca che le sensazioni del passato, del presente e dell'avvenire esercitano fra loro, in altra sua opera pubblicata in francese, col titolo di *Essai sur les rapports primitifs qui lient ensemble la philosophie et la morale*. — Véd. 3e Essai.

ombreggiarlo, nulla era più capace di riprodursi a schiuder con impeto le porte dell'avvenire. Poichè Solone, in quella sua tanta sollecitudine di raccogliere in un sol corpo le sparse membra dell'immortale poema, non intese a offrirlo intero a' suoi concittadini, se non perchè, leggendovi la gloria e lo splendore degli avi, serbasse i loro animi disposti a combattere con pari intrepidezza i tiranni di Oriente, che pe' loro ambiziosi attentati contra le colonie greche dell'Asia, quel gran legislatore previde quanto un giorno divenir potessero infesti alla stessa Grecia. E la sua fu ispirazione profetica. Ne' Campi di Maratona e di Salamina fu Omero che brandì la spada vincitrice nelle mani de' Milziadi e de' Temistocli.

Or tutte le altre poesie dell'antichità, le più in apparenza ilari e gioconde, non sono anch'esse dominate da queste necessità insuperabili? La più costante immagine che animi i versi dello stesso Anacreonte, è quel rimprovero leggiadro ch'ei lascia indirizzarsi di esser già vecchio e canuto, e la risposta ond'ei fa intendere convenirgli per ciò appunto di godere con maggior sollecitudine del tempo che gli rimane. I più dilicati tratti delle poesie di Tibullo son quelli ov'ei non respira voluttà, se non dicendo all'affettuosissima delle amanti, ch'ei la mirerebbe con giubbilo anche nell'ora suprema della morte; che, spirando l'ultimo fiato, la premerebbe al suo petto con mano debole e vacillante; che, continuando pur sempre i giorni a tramontare e a risorgere, ei le poserebbe a fianco eternamente nelle tenebre del sepolcro. E in questi ed altri simili esempii non vi ha che fluttuazione perenne di rimembranze e di desiderii, che rifluenza incessante di passato e di avvenire.

A sostener forse questo suo infelice assunto, lo Schlegel, benchè non osi affermarlo storicamente, nondimeno insinua con destrezza esser dubbio per lui che i Greci credessero alla immortalità dell'anima. Se non che a' Greci esser potea mal distinta o al tutto ignota la dottrina metafisica, ma non il sentimento istintivo della immortalità: e queste due idee non sono da confondersi, chi ne conosce il valore. Niun popolo certamente fu prodigo a' suoi di così magnifiche apoteosi, niuno le offrì con tanto entusiasmo ad unico premio di tutte

le azioni benemerite all' umanità: e senza un caldissimo sentimento di ciò che l' immortalità importasse, non si sarebbe trovato nè chi darla nè chi riceverla: nè uomini che non vi avessero fede avrebbero mai potuto affrontar la morte con sì perseverante audacia in tutte le grandi imprese, e fondar quella religione pe' defunti che facea parte sì bella delle pubbliche e private solennità. Il che era bastevole a dar movimento e colorito alle loro poetiche dipinture.

È inoltre incontrastabile che niun popolo, eccetto il greco, seppe con tanta vivezza trovar ne' fenomeni della natura l' unica immagine la quale desse figurata nozione dell' anima dall' aspetto della sua immortalità. Donde infatti venne a questa il nome di *psiche* presso i Greci, se non dall' analogia della farfalla, la quale chiusa, pari ad ente invisibile, nel seno di un verme abbietto, sviluppasi al perir di questo che si riconverte nella polvere da cui fu tratto, e sotto forme trasparenti ed alate corre a spaziarsi libera dagli antichi legami a traverso dell' aere, simbolo dell' infinito da cui ella discese? Donde il costume per essi di far sempre scolpire una farfalla sulle arche sepolcrali, se non dalla intenzione di esprimere, non serrar quel marmo che l' elemento caduco di chi vi giace, quando l' elemento eterno era già volato in regioni poste di là dalla sfera delle cose terrestri? In quanto alla teoria metafisica, ripeto, niuno vorrà invidiare al critico i suoi dubbii ov' egli asserisca non rinvenirla dimostrata ne' Greci con argomenti tolti dalla logica del Kant: ma in quanto al senso istintivo, se i miti di quella religione fossero stati da lui consultati, avrebbe egli detto con tanta leggerezza essergli ancor dubbio che i Greci credessero alla immortalità dell' anima?

Ma riguardiamo la quistione dal canto delle conseguenze. La poesia si pasce d' illusioni splendide, ed appartiene per questo all' impero della immaginazione, cui solo è concesso di spogliar l' universo delle sue qualità materiali per rappresentarselo in mezzo a nuovi e portentosi elementi. Tutto ciò che mira a ravvicinar gli oggetti all' uomo, talmente che cadano sotto il geometrico senso del tatto, esce de' dominii della poesia, perchè spegne le illusioni e non permette all' anima d' innalzarsi di un solo grado al di sopra del mondo fisico che

la circonda. L'ilarità, la sensualità non hanno in sè medesime nulla di poetico, perchè l'una tien dello stolto e l'altra del bruto: esse diventano poetiche, allor quando nello sgorgar dal cuore si manifestano tuttavia legate, mercè un filo invisibile, al complesso di più nobili affezioni; si che il sorriso possa chiamar fuori una lacrima tenerissima, e il godimento un palpito generoso. L'immaginazione insomma ha bisogno di evitare la troppa vicinanza de' fenomeni, onde, libera dalla gravezza de' sensi, le sia dato correr tempi e spazii per cercare analogo alimento alla sua attività.

Ciò premesso, è da por mente che lo Schlegel non trascura in astratto veruna occasione a magnificar le bellezze della poesia antica con tutta la dottrina e l'acume di cui è dotato. Ma domando: non nega egli in sostanza che gli antichi possedessero la menoma produzione poetica, allor che industriasi di attribuire a quelle che ne portano il nome, proprietà tali che invece di costituire un' opera di poesia, ne distruggono fino l'idea? Vi è almeno in questo una contraddizione inconciliabile quanto l'essere e il non essere. Ed egli ha pur sentita l'indiscrezione di aver torturati i fatti per servire agl' interessi di un sistema; poichè si mostra sollecito a rimediarvi, spaventato quasi direi di essersi troppo inoltrato. Se non che ricorre a uno di que' rimedii che non guariscono il male se non uccidendo l'infermo; essendo facil cosa lo scorgere che, dopo aver durato fatica per innalzare il suo grande edificio, ei diviene ingegnoso a rovesciarlo di un alito. Eccone brevemente la prova.

A parer suo la poesia degli antichi era spoglia di ogn'immagine di passato e di avvenire, di ogni sentimento di malinconia e d'infinito; tutto in essa portava l'impronta dell'ilare, del sensuale, del momentaneo godimento della vita terrestre. Ma, eruditissimo qual egli è veramente, previde che a disputargli l'esattezza de' fatti e la verità degli argomenti, le obbiezioni si affollerebbero in chi sentisse alcun poco innanzi nell'indole di quella letteratura; ed a prevenire tanto le difficoltà quanto la noia di scioglierle, conchiuse in questi termini: « È cosa molto evidente che tutto questo non deve intendersi se non per rispetto alla moltitudine: ciò che pro-

fonde meditazioni scopersero ai filosofi, e che lampi d'ispirazione rivelarono ai poeti, fa senza dubbio eccezione. L'uomo non può mai distorsi interamente dall'infinito; e le fuggitive rimembranze della celeste sua patria vengono a quando a quando richiamandogli alla mente ciò ch' egli ha perduto. Ma qui si tratta della tendenza generale degli spiriti. »

Ignoro se altri di più ampia sagacità possa conciliare con le precedenti osservazioni queste ultime assertive, coronate d'un bel trasporto di fantasia platonica. In quanto a me, udendo che presso gli antichi la cultura intellettuale e la poesia fossero prive di ogni idea d'infinito, sarei tentato di credere che s'intendesse favellare della poesia e della cultura intellettuale delle ostriche; poichè veggio assicurarmi in via di eccezione che i prodotti de' filosofi e de' poeti non mancavano di così preziosa dote. Ma la cultura e la poesia degli uomini è forse da rinvenirsi altrove che ne' prodotti de' filosofi e de' poeti? E una eccezione che abbraccia l'universalità de' casi, conferma come dovrebbe la regola, o la distrugge?

Relativamente alla moltitudine, convien rammentare che la quistione è di poesia; e non pare che i monumenti atti a servir di base a' nostri giudizii sul carattere di essa, debbano cercarsi fra i marinari del Pireo; i quali d'altra parte non ci han lasciato alcun argomento in prova della loro inattitudine e sentire l'immensità; se già non fosse la tradizione certissima di quel loro entusiasmo per tutti gl' incantesimi della fantasia, da cui taluno vorrà forse trarre induzione tanto quanto contraria. In ogni modo ammetter l'eccezione per la plebe della Grecia, val quanto ammetterla per quella della Scizia e dell'Ircania. Le fuggitive rimembranze della patria celeste non si svegliano che nelle sole anime smisuratamente alzate sulla natura comune: la plebe rimansi da per tutto estranea a quest' ordine di sublimi concepimenti; ed è probabile che, con tutt' i lumi del Vangelo, i barattieri e le trecche della moderna Europa non sieno per forza di sentimento istruiti di così arcane verità più che non lo fossero i proletarii e le rivendugliole di Atene.

Lo Schlegel tenta sul medesimo proposito un' altra astrazione. « I Greci, dic'egli, vedeano l'ideale della natura

umana nella felice proporzione delle facoltà e del loro armonioso accordo. I moderni all'incontro hanno il sentimento profondo di una interna disunione, di una doppia natura nell'uomo, che rende questo ideale impossibile ad effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, ad unire i due mondi fra i quali si sentono divisi, quello de' sensi e quello dell'anima.... Non è dunque meraviglia che i Greci ne abbiano lasciato in tutt'i generi modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovarono lo scioglimento del problema che si erano proposto. I moderni, per lo contrario, il cui pensiero si slancia verso l'infinito, non possono mai compiutamente soddisfare a sè stessi; e rimane alle loro opere più sublimi certo che d'imperfetto che li espone al pericolo di esser male apprezzati. »

Al fatto qui stabilito si oppongono apertamente tutte le testimonianze della storia. La disunione interna fra i sensi e l'anima, e quindi la lutta insorta fra loro per la ricerca della verità, non è scoperta di moderni: fu dottrina professata dagli eleatici, e forse risale a' primi discepoli di Pittagora, da' quali Xenofane, fondatore di quella scuola, ne attinse il germe: e fu dibattuta e difesa con sì aspra tenacità di modi, che nacquero da essa le due mostruose sètte degli scettici e de' sofisti; i quali, per disperazione di conciliar fra loro cose reputate inconciliabili, distrussero, gli uni ogni certezza di scienza, gli altri ogni principio di morale. Parmenide, che fu poeta e filosofo, ne fe subietto a' suoi didascalici canti: e Platone in seguito vi s' intrattenne con tanta eminenza di concepimenti, che da lui col successo de' tempi la tolsero in gran parte i primi Padri della Chiesa, come la più propria a fecondare i nuovi dogmi.

Ciò sia notato di passaggio. Ma l'induzione che vuol cavarsene in quanto a poesia, è almeno più fondata? L'immaginazione, come facoltà operosa e creatrice, tende di sua indole all'armonia, di cui ella stessa può figuratamente considerarsi quasi una specie di fenomenica emanazione: le discordie dell'universo fisico e morale non possono fare ostacolo a' suoi voli; poich' ella nell'incontrarle, o le concilia con la magia delle sue combinazioni, o le rimuove con gl'impeti della sua

attività. Lo stesso contrasto fra que' due mondi può inceppar l'intelligenza che opera segregando, non mai l'immaginazione che opera riunendo; tanto più che per quest'ultima non vi è contrasto dove non vi ha equilibrio: il finito sparisce innanzi all'infinito, come una stilla d'acqua nella vastità dell'oceano; e l'immaginazione, ben altro che arrestarsi allor che è simultaneamente colpita dal nulla e dalla immensità, ben altro che sperare o disperare di metter fra loro una impossibile concordia, abbandona immediatamente l'uno e corre ad armonizzar sè stessa negli spazii incommensurabili dell'altra.

Or se il sentimento della disunione interna fra i sensi e l'anima è antico quanto l'uman genere; se alla immaginazione, d'indole invariabile per tutto l'uman genere, quella disunione stessa non apporta il menomo impedimento, non veggo qual differenza fondamentale possa esservi da questo aspetto fra i Greci ed i moderni, oltre a quella che si riferisce a semplici gradi d'intensità e di sviluppo. Nè poi la opinione che i Greci incontrassero la perfezione nelle opere dell'arte, perchè limitati alla sola dipintura dell'universo visibile, e che i moderni rendessero imperfette le loro, perchè distratti dal contrasto in cui questo si trova con l'universo invisibile, è altro in sostanza che una maniera di vedere. Nelle produzioni poetiche di tutt'i tempi e di tutt'i luoghi vi ha, credo, i pregi e i difetti che son proprii dell'uomo; e derivano gli uni dall'altezza delle sue facoltà che lo trasportano a toccar l'ideale della bellezza, gli altri dalla insufficienza de' mezzi di cui l'elemento terrestre, ond'è avviluppato, gli permette di disporre; non essendo possibile ch'ei rinvenga sempre forme di esecuzione atte ad esprimere e rappresentare le combinazioni vastissime, di cui la sua mente, partecipe dell'infinito, è da sè medesima capace.

Ad ogni modo, le diverse ipotesi fin qui addotte dal critico alemanno per mettere in chiaro che la poesia degli antichi era intrinsecamente ilare, sensuale, circoscritta dalla voluttà del godimento, dalla immagine del presente, dalla contemplazione della sola natura finita, mi sembrano altamente smentite da questo unico fatto, che furono essi alfine i crea-

tori della tragedia, la quale nel senso eminente onde fu da lor concepita, esclude come contraddittorii ed assurdi tutti que' pretesi caratteri. Coloro che dettero a spettacolo sulla scena le disastrose vicende della vita, ricongiungendole al predominio di una fatalità inesorabile, che resta infinita anche quando la si voglia far designare il tremendo problema della libertà morale e della necessità in contrasto, provarono assai chiaramente, che tutto essendo passeggiero ed efimero nella condizione dell' uomo sulla terra, era pur da cercare altrove una base a' suoi desiderii ardenti di felicità: e non bisogna grande sforzo di logica per desumerne che intendeano con siffatti lugubri quadri a strappar gli animi dalle illusioni di una esistenza che fugge, per innalzarli verso le arcane realità di una esistenza che non ha termini.

Una obbiezione di non lieve momento dovea per necessità offrirsi a chiunque si fosse alquanto indugiato ad ammetter ciecamente le già esposte differenze. Donde potea derivare a' moderni questo essenzial cangiamento nella costituzione intrinseca de' loro ingegni, che indirizzandoli a nuove mete per l' efficacia di sensazioni sino a quel punto sconosciute, squarciasse a' loro occhi il velo dell' infinito, e rendesse le loro opere tanto singolari da quelle degli antichi? Perocchè finalmente non si genera nulla dal nulla, ed ogni effetto debbe aver la sua cagione più o men prossima o remota: non essendo pur da supporre che Dio, tardi avvertito della imperfezione dell' uomo da questo canto, gl' ispirasse in tempi a noi più vicini facoltà straordinarie da lui probabilmente obbliate nell' atto della prima creazione. A riempir questa lacuna del suo sistema, lo Schlegel si avvisò che i principii della *cavalleria,* dell' *onore,* dell' *amore* e della *religion cristiana* avessero da sè soli operato un cotal fenomeno con la loro immediata e possente influenza sulle opinioni e su i costumi de' popoli moderni. Questi diversi oggetti meritano l' un dopo l' altro di esser partitamente esaminati.

Tutti i popoli che han di sè lasciato vivissima rimembranza, non sono trascorsi da uno stato barbaro e selvaggio a uno stato civile, senza aver tempi di cavalleria: questi occupano sempre lo spazio intermedio de' loro annali, e concate-

13*

nano, per così dire, queste due condizioni successive della società. Quando la mancanza di leggi repressive comincia a far contrasto col general bisogno di un ordine pubblico, le forze individuali insorgono a supplir le prime per soddisfare al secondo; sino a che gli abusi risultanti da questa pericolosa ed incerta garentia non dispongano gli animi a stabilir governi meglio equilibrati, ove la sicurezza di ciascuno è posta sotto il palladio della forza riunita di tutti. Se infatti l'Europa moderna sotto l'impero delle indicate circostanze ebbe i suoi Orlandi, i suoi Rinaldi, i suoi Tancredi, l'Europa antica per una simil cagione ebbe i suoi Ercoli, i suoi Piritoi, i suoi Tesei. Per quanto siffatti personaggi sembrassero metà veri, metà favolosi, per la oscurità de' tempi in cui fiorirono, gli uni e gli altri nella opinione de' posteri si armarono del pari a distrugger mostri, a schiacciar tiranni, e proteggere il debole contra gli eccessi del forte; gli uni e gli altri nel disordine delle associazioni politiche percorsero egualmente la terra in cerca di gloriose lutte, di strane avventure, e di fama che durasse oltre la tomba.

Una istituzione così nata di per sè medesima dovea, e per la nobiltà de' motivi che la promossero, e per le favorevoli conseguenze che ne derivarono talvolta in bene dell' uman genere, colpir le menti de' mortali, e svegliar le fantasie sì ancora ingenue, sì arrendevoli a modellarsi su tutte le forti impressioni, a celebrar le geste di quegli eroi, anche allor quando usciti dallo strepito delle battaglie, essi accorreano a render più solenni con la loro presenza le festività pubbliche delle genti. Nè l'influenza di sì prodigioso spettacolo, che animò tanto la poesia de' moderni, potea non comunicare un identico impulso a quella degli antichi: essendo pur certo che se i Trovatori del medio evo cantarono le guerre, i tornei e le cortesie de' loro cavalieri erranti, i Trovatori dell' antichità eternarono le giostre, le palestre e le spedizioni bellicose de' loro prodi, la cui memoria sarebbe a noi giunta scolorita dagli anni, se non si trovasse perennemente rinfrescata dalle venerande reliquie che il tempo ci ha preservate di quelle ispirazioni incomparabili.

La diversità di alcune accidentali circostanze, di cui lo

storico della natura umana non tiene troppo minuto conto, non dee punto illuderci sull' assoluta rassomiglianza degli affetti, de' caratteri e degli avvenimenti, onde poeti originali ed insigni, fioriti in secoli disgiuntissimi, adombrarono l' indole della cavalleria antica e moderna. I più famosi combattenti di Europa si riunirono intorno a re Carlo per far guerra a' Saracini, come i più famosi combattenti della Grecia intorno ad Agamennone per far guerra a' Troiani. Qual differenza enorme a prima vista di personaggi e di costumi, di tempi e di luoghi in questo unico esempio! E pur nondimeno l' una e l' altra di quelle imprese fu opera di cavalleria: che anzi, se amendue furono ugualmente strepitose pe' fatti, la prima fu però dettata da' volgari motivi di ambizione o di conquista, la seconda da' motivi nobilissimi ed altamente cavallereschi di vendicar l' onore di un principe greco, a cui era stata sì perfidamente tradita la santa ospitalità. Lo spettacolo di que' fatti e di que' secoli eroici non pare a ogni modo che diversamente ispirasse i poeti che impresero a descriverli. Nè altrimenti avvenne rispetto a coloro che si misero con pari audacia per la medesima carriera, cantando geste di simil genere: poichè, ovunque si volgeano, la ideale identità delle scene spingeva tutti a concepirle al vivo e ritrarle sotto le medesime apparenze.

L' analogia de' fantasmi in cui s' imbattevano a caso i poeti per dar prestigio a' loro quadri, ne somministra una prova irrepugnabile. Ruggiero ed Achille tra i più formidabili, che intimi loro aderenti aveano nascosti per sottrarli ancor giovani a una morte predestinata, furono tratti, per esser menati alle pugne, l' uno da' monti di Careña per opera dell' astuto Brunello, l' altro dalla corte di Licomede per quella dell' astutissimo Ulisse: ed ebbero amendue a misterioso precettore, l' uno il mago Atlante, l' altro il centauro Chirone. Destrieri ugualmente alati servirono a' due magnanimi per liberare, l' uno Angelica, l' altro Andromeda, legate ignude a uno scoglio per esservi divorate da mostri: e con ugual perfidia Olimpia fu derelitta da Bireno, Arianna da Teseo, in isole disabitate. Alcina, come Circe, attirarono avventurieri celebri nelle loro incantate regioni per indi trasformarli in alberi o in

animali, secondo lor dettava il capriccio, la sazietà o la vendetta: e se Astolfo vide fronde convertirsi in navilii, Enea vide navilii convertirsi in ninfe marine. Da per tutto alfine ci vennero indistintamente descritti ciclopi, giganti, orchi, arpie, venti in otri, cavalli generati per prodigio, trasformazioni avvenute per incanto, esseri invulnerabili, donne guerriere, armi fatate, anelli miracolosi, amori violenti, ratti arditissimi, e favole, e finzioni, e fantasmi, e romanzesche avventure, che la varia tempra e celerità degl' ingegni o inventava, o rimodellava, o coloriva in mille guise; ma che prendeano tutte origine da quel fermento d'immagini concitate all'aspetto del valore, onde uomini privilegiati dalla natura colpivano la moltitudine di riverenza e di meraviglia.

Studiando l'indole de' personaggi cavallereschi di cui abbondano gli annali del medio evo, l'Hallam non potè astenersi dal rammentarne di analoghi e più straordinarii ancora negli annali della Grecia: e una comparazione sostenuta dall'autorità di un sì sagace indagatore di tempi oscurissimi, non è al certo da dispregiarsi. « La dipintura più vera che mai si presentasse di simili caratteri, dic' egli, è l'Achille di Omero, in cui è da scorgersi il modello della cavalleria nella sua forma più generale, con tutta la franchezza e inflessibil rettitudine e cortesia e munificenza sua propria. Indifferente alla causa per la quale combatte, ei guarda con occhio fermo e tranquillo l'immatura morte che lo aspetta; nè altro gli fa battere il cuore che la gloria e l'amicizia. Il qual carattere sublime, lasciando da parte gli ornamenti fantastici per cui le creazioni del poeta, pari a quelle dello scultore, sorpassano le semplici opere della natura, ebbe forse molti imitatori ne' secoli della cavalleria; massime avanti che una educazione regolare e i raffinamenti della società avessero alterato alcun poco la vergine e genuina sembianza del guerriero di una età più agreste. »

Questo giudizio, espresso dall'illustre storico inglese intorno al solo personaggio di Achille, può scorgersi applicabile a molti altri fra gli eroi ch' ebber parte in quella famosa spedizione, sol che, cercando la verità più ne' fatti che ne' sistemi, vogliansi riandar per poco le tante svariatissime scene

dell'*Iliade*, che Omero si piacque a rifiorir con destro artifizio di eminenti caratteri cavallereschi. Ed io mi tolgo a rammentarne una sola, ove in un tempo i più sublimi affetti di umanità e di religione si espandono a traverso l'altezza d'animo e la bontà ingenua di due intrepidi guerrieri.

Alquanto sospesa era un dì la pugna fra i Greci ed i Troiani; perchè questi ultimi, eccitati nell'onore da Ettore, si eran lanciati a rinfrescar la battaglia con tanto impeto, che i Greci se ne arretrarono sbigottiti, credendo esser disceso un qualche nume in lor soccorso; allor che nello spazio che separava i due campi, si avanzarono soli sopra i loro carri Glauco e Diomede, bramosi di combattere almen fra di loro per provarsi a vicenda; e come furono amendue giunti al tratto delle armi, Diomede favellò il primo, dicendo a Glauco:

Guerriero,
Chi sei tu? Non ti vidi unqua ne' campi
Della gloria finor. Ma tu di ardire
Ogni altro avanzi, se aspettar non temi
La mia lancia. È figliuol d'un infelice
Chi fassi incontro al mio valor. Se poi
Tu sei qualche immortal, non io per certo
Coi numi pugnerò. . . . .

E Glauco gli risponde:

Magnanimo Tidide, a che domandi
Il mio lignaggio? Quale delle foglie,
Tale è la stirpe degli umani. Il vento
Brumal le sparge a terra, e le ricrea
La germogliante selva in primavera.
Così l'uom nasce, così muor. Ma s'oltre
Brami saper di mia prosapia, a molti
Ben manifesta, ti farò contento.

Spiccano in questo dialogo il sentimento della religione, onde l'un de' due guerrieri dichiara di non voler con una biasimevole profanazione combattere co' numi, e il sentimento della modestia, onde l'altro non vede nello splendor delle origini che un vano fantasma. Intanto Glauco narra in

brevi termini esser egli nato d'Ippòloco, re di Licia, che lo mandò alla difesa di Troia, perchè vi si fosse segnalato a dar nuovi risalti di lustro alla celebrità della sua stirpe: poichè Ippòloco era figlio di Bellerofonte, notissimo principe argivo, il quale per false accuse fu trabalzato in Licià, ove peria, dopo di aver con la sua bravura operate le tante meraviglie, di cui tennero poi ricordo i mitologi della Grecia, ed ottenutone il trono, impalmando la figliuola di chi vi regnava. A siffatto racconto Diomede ravvisa nel suo avversario un amico della sua famiglia: poichè Bellerofonte, avo di Glauco, avea un di albergato nelle case di Enèo, avolo suo, e aveansi scambiato fra loro i consueti doni dell' ospitalità e dell' amicizia. E qui si apre la cavalleresca scena, che l'Ariosto ed il Tasso invidieranno sempre alla fantasia di Omero, e che dal sesto dell' *Iliade* io trascrivo nel suo proprio dettato senza ulteriori comenti.

Allegrossi di Glauco alle parole
Il marzïal Tidide; e l' asta in terra
Conficcando, all' eroe dolce rispose:
Un antico paterno ospite mio,
Glauco, in te riconosco. Enèo, già tempo,
Ne' suoi palagi accolse il valoroso
Bellerofonte, e lui ben venti intieri
Giorni ritenne, e di bei doni entrambi
Si presentaro. Una purpurea cinta
Enèo donò; Bellerofonte un nappo
Di doppio seno e d' òr, che in serbo io posi
Nel mio partir; ma di Tideo non posso
Farmi ricordo, chè bambino io m' era
Quando ei lasciommi per seguire a Tebe
Gli Achei che rotti vi periro. Io dunque
Sarotti in Argo ed ospite ed amico;
Tu in Licia a me, se nella Licia avvegna
Che io mai porti i miei passi. Or nella pugna
Evitiamci l' un l' altro. Assai mi resta
Di Teucri e d' alleati a cui dar morte,
Quanti a' miei teli ne offriranno i numi,
O che il mio piè ne giugnerà. Tu pure
Troverai fra gli Argivi in chi far prova
Di tua prodezza. Di nostr' armi il cambio

Mostri intanto a costor, che l' uno e l' altro
Siam ospiti paterni. — Così detto,
Dal cocchio entrambi dismontâr d' un salto,
Strinser le destre, e si dier mutua fede.

E nel settimo dell' *Iliade*, al fero scontro di Ettore e di Aiace, i quali dopo essersi scagliate le più aspre percosse, vennero astretti a separarsi pel sopraggiugner della notte, e a porre altro giorno per rinnovar fra loro la pugna sino all' ultimo esterminio, non veggiamo noi que' prodi, alla presenza de' due nemici eserciti, farsi a vicenda preziosi doni con longanimità cavalleresca, in testimonianza della stima, che al solo paragone delle armi avea l'un per l'altro reciprocamente concepita? Certamente l'Ariosto, avendo anch' egli nel primo canto del suo Furioso attaccati a feroce battaglia Ferraù e Rinaldo, lor fa subito differir per poco la contesa, e senza sospetti montar concordemente sopra un medesimo cavallo entrambi, benchè franti da' colpi che per lunga pezza si erano a gara scagliati. Ma che è mai da questa dipintura di caratteri a quella tratteggiata dal poeta greco, se non che l'una ci finge un avvenimento di circa nove secoli dopo, e l'altra di circa nove secoli prima dell' èra volgare? E non è anzi a dirsi, che ne' due guerrieri antichi la bontà cavalleresca ci vien più bella, perchè dettata da un moto spontaneo dell' anima, dove ne' due moderni è suggerita dall' interesse di non perder le tracce di Angelica, che lor fuggiva dinanzi, e di cui erano amendue invaghiti?

Cosi nelle stesse occorrenze gli uomini e gli avvenimenti si trovarono presso a poco gli stessi. E poemi dominati da illusioni di tal fatta ebbero del pari gli antichi e i moderni; e talvolta sotto identici lineamenti: poichè alfine il Camoens cantò altro in fondo che gli Argonauti della Lusitania? La tragedia se ne valse anch' essa: e ve ne ha molti esempii nel teatro greco, il più luminoso de' quali ci vien somministrato dalle *Supplici* di Euripide. Madri e vedove derelitte, cui un tiranno di Tebe negava il tristo conforto di dar sepoltura a' loro figli e mariti spenti in battaglia, ricorreano al prode compagno di Ercole a reclamare il soccorso che il debole deve

attender sempre dal forte: e non per altro che per dovere di cavalleria Teseo accolse le loro lamentevoli preghiere, e minacciò guerra sterminatrice a' Tebani, ed ottenne con l'armi che la sventura e l'umanità fossero rispettate. Lo stesso principio dà eminente nodo alla tragedia degli *Eraclidi:* e per un simil dovere al certo il re di Atene accordò in Sofocle generoso asilo al proscritto Edipo, come il re d'Argo lo avea conceduto in Eschilo alle profughe Danaidi. Come dunque ammetter che la cavalleria operasse cangiamenti sì fondamentali nella poesia moderna, quando, astrazion fatta dalla diversità de' nomi, essa non mostrasi nè men popolare, nè meno influente, nè men ricca di prodigi presso gli antichi?

Nella sua elaborata storia della letteratura del mezzogiorno di Europa, il Sismondi va più oltre. Da prima io non so quanto sia sempre sicura la critica estetica di questo scrittore; non essendo raro il vedergli svolgere con acutezza una quistione in materia d'arte, per convincervi alfine, che scortala unicamente con gli occhi altrui, ei non ne comprese intero nè il senso nè il modo. Ma non è al certo chi non fidi pienamente nella sua critica storica, ove i suoi giudizii, fondati rigorosamente ne' fatti, alla investigazione de' quali rivolse più d'ogni altro gli onorati studii della sua vita, riescono luminosi al punto da chiudere fin l'adito possibile ad ogni specie di dubbiezza. Ora il Sismondi non sembra dissertar sì a lungo sulla verità di esistenza della poesia romantica, e come filosofo estetico metter pur egli la cavalleria fra le cagioni efficienti che contribuirono ad ingenerarla ne' moderni, sol perchè l'una e l'altra tesi era stata sostenuta da precedenti scrittori, se non per insinuar egli medesimo, come filosofo storico, e senza punto avvedersi della contraddizione, che non è da prestarsi alcuna fede a' suoi dotti ragionamenti. Ciò pare incredibile; ma, perchè ne giudichi ognuno a sua posta, io mi restringo a trascrivere dalla suddetta opera il seguente brano, e nel proprio idioma in cui fu scritto, affinchè niuno possa sospettarlo alterato insidiosamente nella traduzione.

« Plus on étudie l'histoire, et plus on voit que la chevalerie est une invention presque absolument poétique: on n'ar-

rive jamais à trouver par des documents authentiques le pays où elle régnait: toujours elle est représentée à distance, et pour les lieux et pour les temps; et tandis que les historiens contemporains nous donnent une idée nette, détaillée et complète des vices des Cours et des Grands, de la férocité ou de la corruption de la noblesse et de l'asservissement du peuple, on est tout étonné de voir, après un laps de temps, des poètes animer ces mêmes siècles par des fictions toutes resplendissantes de vertus, de grace et de loyauté. »

Sta dunque pel Sismondi, a giudicarne dal citato passaggio, che la esistenza della cavalleria ne' moderni, quale romanzieri e poeti e critici d'ogni genere si piacquero a descriverla e magnificarla, non è un fatto garentito da storiche autorità; e che per conseguenza si perde tra le più stentate favole di cui lo spirito umano siesi pasciuto vanamente sin oggi. — Se non che ammetter la realità storica della cavalleria, e pretendere che abbia essa influito a dar nuovo elemento e nuova direzione alla poetica de' popoli, è una maniera di dedurre che può esser combattuta, ma che s'intende con chiarezza da tutti: poichè rappresenta due fatti, di cui l'uno è reputato cagione dell'altro. Dando per l'opposto la cavalleria come semplice poetico fantasma senza il menomo carattere di storica realità, chi potrà intender mai aver essa prodotto il miracolo di cui si disputa; se già, riducendo a' lor minimi termini le cose, non si voglia, o sostener che un corpo sia nato dall'ombra per una sovversione mostruosa delle ordinarie leggi della natura, o assumer con una frase da scherzo che abbia la poesia contribuito ad inventar la poesia?

Parlar dell'*onore* come di un sentimento proprio a' soli moderni, è un obbliar che l'onore è la qualità distintiva del forte; che sol per questo è stato giustamente appellato la coscienza de' bravi; ch'esso dee necessariamente aver esistito presso tutt'i popoli che nella storia presentano un carattere eminente. Polibio dice che le prime nozioni dell'onore e dell'onta vennero spontanee all'uman genere, alla semplice vista di un atto di bravura o di un atto di viltà. Ed il concetto ne è profondissimo; perchè in tutti i tempi e in tutti i luoghi l'intrepido che sente la sua forza, non mai ricorre alle vitu-

perose insidie onde suole armarsi il vile, il quale non sente che la sua debolezza. Infatti se gli antichi offersero il modello di un guerrier perfido e maligno in Ulisse, diedero al tempo stesso il modello di un guerrier leale e magnanimo in quell'Aiace che sdegnava di vincere per assistenza di numi, e domandava al cielo, non vittoria, ma giorno per combattere: e se in questo tratto non si legge un impeto di onor vero e generoso, non so qual altro sentimento possa meritar questo nome. Lo stesso Schlegel è astretto a convenirne, allor che, dissimulando la contraddizione, osserva che l'Aiace di Sofocle è tragedia tutta fondata ne' principii dell'onore. Vi ha pure una differenza nel modo onde gli antichi e i moderni concepirono questa idea: ma essa è pienamente contraria alla dottrina che qui si pretende di stabilire: poichè, esaminando le cose da vicino, risulta che per taluni riguardi l'onore presso gli antichi era un sentimento caldo e poetico, presso i moderni un sentimento gelido e incapace di eccitar simpatie in chi ne vede le prove.

Nel suo più ampio significato l'onor consiste in sentir profondamente le leggi del dovere, in rimuovere tutto ciò che può contribuire a farle infrangere, in adempierne i dettati senza la menoma indecisione o perplessità di spirito: da questo aspetto esso è inerente ad ogni alta facoltà morale, ad ogni genere di virtù. Ma le leggi del dovere, paghe del loro trionfo, non esigono che l'uomo nel praticarle cessi di esser uomo per collocarsi al di sopra degli spontanei moti della natura. Quando agli antichi bisognava combattere, combattevano; quando bisognava immolarsi, s'immolavano; quando bisognava morire, morivano con fermezza: ma non per ciò si credeano tenuti a comprimere quelle affezioni ardenti che sono inseparabili dalla umana specie. E per effetto di questa concorrenza di sentimenti opposti, l'onore presso di essi rivestiva forme da ispirar vivissimo interesse in coloro che ne ammiravano i prodigi. Tutte le produzioni poetiche dell'antichità non offrono argomenti a dovizia in sostegno di questo assunto?

Achille sente esser suo dovere di non rompere i legami che insieme con gli altri principi dell'esercito greco lo tenean

soggetto ad Agamennone; egli abbandona la sua diletta Briseide agli araldi di quel superbo: ma non prima ella si allontana, ch'ei trascinasi nella polvere, morde con furore la terra, e piangendo e fremendo invoca la celeste sua madre a vendicarlo di quell'oltraggio. Aiace scorge esser suo dovere di cedere alla cieca decisione che facea passare in Ulisse le armi dell'estinto Achille: ma prorompe contra quella ingiustizia in amarissimi rimproveri, in imprecazioni violente, e ne divien furioso di rabbia e di dispetto. Edipo e Filottete, Ifigenia ed Antigone calcano con coraggio la miseria della lor condizione: ma non si credono disonorati nel sottomettersi alla potenza del destino fra le grida e gl'impulsi di una giustissima indignazione. Insomma que'grandi, come ben si esprime un diligente critico, operavano da eroi e sentivano da uomini: e l'onore in essi era in tanto più splendido e poetico, in quanto rappresentava la lutta delle passioni contra il dovere, ed il trionfo del dovere sulle passioni.

Nel primo capitolo sostenni, esser bisogno imperioso in una produzione drammatica, non solo di serbar sempre in pieno concorso gli avvenimenti, i caratteri e gli affetti, ma di dar loro uguali e permanenti proporzioni; perchè ove gli uni sien deboli o manchino del tutto, la pretesa magnificenza onde si cerca di rivestir gli altri, si rimpicciolisce e si disperde. Or, dappoichè lo scopo delle attuali mie investigazioni richiedea che io mirassi principalmente all'indole degli avvenimenti, affin di leggere in essi l'archetipa idea che preesiste alla esecuzione della tragedia, mi è stato sempre rincrescevole il non poter troppo estendermi sulla vera tempra dei caratteri e degli affetti, di che i principii dell'arte vogliono corredata quell'idea medesima per degnamente svolgerla e rilevarla ne'suoi più alti dettati; ed ho dovuto star pago ad accennarla qua e là con rapidissimi tocchi, senza penetrarvi addentro, quanto l'importanza dell'obbietto esigea. Se non che, mentre la seconda edizione di quest'opera già era per eseguirsi, con infinito giubilo è venuto a mia conoscenza il recente lavoro di Saint-Marc Girardin intorno all'*uso delle passioni* sulla scena, ove siffatta materia è trattata e discussa con quel senso squisito ed eminente ingegno, di cui un si

egregio scrittore ha dato sempre luminose prove. Ricca sopra tutto di valida sapienza è quella serie di splendidi confronti fra il teatro antico ed il moderno, in cui si versa del continuo il chiarissimo autore, a mostrar con evidenza, come in quest'ultimo, a differenza del primo, l'assenza o l'abuso delle passioni, per lo spirito di gretta filosofia donde procedeano, abbia pervertita l'arte drammatica: e mi è di nobile orgoglio, che quantunque io battessi altre vie, pur mi sia non foss'altro incontrato con esso, intorno alla necessità di non veder più oltre da simili sconci vilipesa la morale de' teatri, a danno apertissimo, non pur de' costumi pubblici e privati, ma e anche d'ogni specie di estetica bellezza.

L'onore infatti, che i barbari del Nord vennero ad ispirare a'moderni, è di ben altra specie. Per essi non bastava saper morire con intrepidezza e risoluzione: bisognava di più spregiare con affettata burbanza l'aspetto della morte, mostrar delizia al suo appressarsi, ricevere con profondo silenzio i suoi colpi, e non metter fuori un solo gemito che li manifestasse accessibili al dolore. Fra quei feroci che avanti il decimo secolo sbucarono a torme da' ghiacci del Jutland per desolare le più belle provincie dell' Europa, per quanto un guerriero potesse aver mietuto gloria nelle stragi e nelle rapine, solo vanto e prodezza in quelle infelici età, si tenea per coperto di eterna infamia, se cadendo e spirando in battaglia avesse trascurato di atteggiare il suo labbro agonizzante ad un freddo e stentato sorriso. E le cronache de' Sassoni e de' Dani sono piene di tali esempii di singolare bravura, che nuovi poeti non arrossirono poi di ritrarre nelle loro opere d' ingegno.

Or, sia pure altissimo questo modo di concepir l' onore, disveli pure ed attesti una gran forza d' animo in chi ne è capace: ma, scompagnato dalla natura che in quel selvaggio eroismo riman compressa e distrutta, esso darà di sè più eminente spettacolo nella scuola di Anassarco e di Epitteto, che nella fervida palestra dell' immaginazione. Perocchè rappresenta un principio e non un sentimento; eccita moti di meraviglia e non simpatie di pietà; empie di momentaneo stupore e non fa correre all' occhio una lacrima. Se questa specie di

onore ha cangiato in meglio la divinità della tragedia, convien dire che lo stoicismo è alfin divenuto poetico e teatrale. A chi poi voglia oppormi che a' veri e grandi poeti moderni non può con giustizia rimproverarsi di esser mai caduti nella stravaganza di dipingere con sì forzati colori quella magnanima passione, domanderò francamente, ov' è dunque da questo aspetto la loro differenza dagli antichi? E come presumere che l' immagine dell' onore abbia data nuova direzione alla poesia de' moderni, allor che questi han dovuto per lo contrario ricorrere spesso alla maniera di ravvisar l' onore presso gli antichi per dar magia ed espressione alle loro dipinture?

In quanto all' attitudine per l' *amore*, di cui, spogliandone gli antichi, si vuol far dono esclusivo a' moderni, la differenza si fonda in una preoccupazione di spirito che ricongiungesi a tutto il sistema sin qui combattuto. Niuno ignora che questa passione seducentissima, finchè non è soddisfatta, si pasce di sospiri e di lacrime, di passato e di avvenire, e quando alcun forte ostacolo insorge a contrastarla, diventa la più tragica di tutte le disastrose vicende della vita. Bisognava dunque additar le cagioni straordinarie per cui gli antichi non si trovarono atti ad accoglierla, per così evitar d' un salto le difficoltà, e dar nuovo argomento della lor tempra ilare, sensuale ed acconcia a' soli piaceri del presente. È pur vero intanto che la reciproca tendenza de' due sessi fra loro, ingenita nel cuor dell' uomo, è contemporanea all' origine stessa dell' uomo, poichè copre uno de' secreti misteriosi onde la natura ha inteso provvedere a' primi legami della società e alla continuazione dell' uman genere: e non saprei supporre un popolo in cui una simil tendenza esiste, disgiunta però dall' effetto che le dà sviluppo ed alimento.

A me sembra, generalmente parlando, che tutte le passioni benevole derivino da quel contraccambio di simpatie morali che gli uomini sentono la necessità di operar fra loro, per effondersi e a dir così moltiplicarsi gli uni negli altri: e tutte si corrispondono e si annodano in guisa, che ciascuna di esse infiamma alternativamente le altre, e ne è infiammata a vicenda. La passione dell' amore può realmente non mai

svegliarsi laddove tutte le altre passioni eccitate da bisogni e facoltà morali si rimangono equilibratamente compresse; come in quelle masnade di schiavi africani che l'umanità de' popoli inciviliti tien sotto un giogo di bronzo nelle colonie: ma non so come possa restar debole o muta, quando la patria, la libertà, la gloria, l'amicizia son divenute, come presso i Greci, obbietti di affezioni potentissime: chè anzi estimo esser difficile per queste il trovar culto, laddove la passione dell'amore, che crea la famiglia, e in grazia della famiglia la società civile, sia, per una strana eccezione della natura, sconosciuta o negletta.

È certamente impossibile il determinare sino a qual punto ne fossero dominati gli antichi: perchè un sentimento morale non è, nè può esser mai commensurabile per computi materiali. A giudicar però in una maniera indiretta della potente influenza che nell'animo de' Greci esercitava la passione dell'amore, basti riflettere che i grandi legislatori sentirono spesso l'importanza di darle freno a un tempo e di indirizzarla ad util fine. Licurgo fe leggi tali per l'educazione delle donne, che il loro naturale impero sugli uomini avesse certo che di maschio e di severo da poter fortemente concorrere alla durata delle sue politiche istituzioni. Mirando non a distruggere, bensì a spogliar l'amore di ogni carattere di mollezza, ei ne rivolse l'incantesimo a sostenere il coraggio e la gloria di que' liberi cittadini. Un guerriero ivi ricevea nuovo stimolo a vincere o a morire intrepidamente in battaglia dal timore che la disfatta o la fuga lo esponesse al dispregio delle donne che lo aveano visto uscire in armi a combattere: e per simili cagioni il poeta Alcmano dicea non esser egli altiero di altri elogi, se non di quelli che gli eran dati spontanei e virili dal bel sesso di Sparta.

Nè questo nobile sentimento era nuovo pe' Greci: esso risaliva portentoso a' loro secoli più eroici, e nel sesto libro dell'*Iliade* Omero industriasi a dargli risalto per entro a un inviluppo di speciali situazioni, di cui non è anima bennata che possa non sentire al vivo il pietoso e terribile svolgimento. — Ettore, dopo feroce pugna nel campo, era per poco rientrato nella città, perturbato da' più tristi presentimenti

sul prossimo esterminio di Troia. Pieno sempre di schietta religione, vi avea da prima sollecitato Ecuba di condursi al tempio di Minerva con le seguaci matrone, a cercar d'invocarne l'assistenza con novelle preci e novelle offerte propiziatrici. Si era indi rivolto alle case di Paride; il quale stimolato dalla stessa fatal consorte, che occupata in donneschi lavori gli sedea non lunge, si stava intento a rassettar le sue armi, col proposito di ricondursi al bellicoso cimento. Ettore, nell'appressarlo, gli parla senz'odio e senza livore, facendogli sol comprendere quanto gli fosse biasimevole il rimanersi neghittoso in tanto eccidio di cittadini guerrieri: e mentre Paride, ravvisando giusto, benchè assai mite, il fraterno rimprovero, promette di seguirlo immediatamente al campo, non però Ettore volge alcun aspro motto ad Elena, che ben sapea esser la cagione infausta di tutte le miserie della sua patria: a lei anzi, che lo pregava con affettuose lacrime di sederlesi a fianco, rispondea cortesi parole: memore in quel momento, non della sua colpa, ma del suo sesso. Aveasi tolto infatti a difenderla, non perchè innocente, ma perchè donna; e sol perchè donna, gli rifuggia l'animo all'idea di amareggiarla o di avvilirla: ed è la stessa Elena, che ne' compianti dell'ultimo libro dell' *Iliade* rende merito al magnanimo cognato di questa dilicata ed indulgente condotta verso di lei. Impaziente alfine di riveder la sposa, pria di correre a nuovi rischi di sangue, Ettore la ricerca ovunque per la reggia, come se non gli fosse dato di stringerla al suo petto che per l'ultima volta. La incontra, che accompagnata da una nutrice col picciolo fanciulletto sulle braccia, *leggiadro come stella*, ritornava dalle porte Scee, ov'erasi affannosamente trascinata per udir notizie de' casi della guerra. Ed è qui che Omero ci disegna e colora una delle più commoventi scene, di cui la umana fantasia possa mostrarsi capace. Perocchè attrita dal terrore de' soprastanti pericoli, Andromaca non s'imbatte nell'adorato consorte, se non per iscongiurarlo piangendo a non volersi esporre più oltre agli atroci scontri del nemico, il quale non intende che a spegner lui, come unico sostegno alla città tribolata. Che avverrebbe allora di lei, vedova derelitta; che dell'orfano innocente bam-

bino, sola speranza e solo conforto della sua vita? — Intenerito a quei flebili accenti, esagitato da un tumulto di contrarii affetti, convinto che i temuti disastri tardi o presto si avvererebbero, pur l' intrepido eroe con altezza d' animo resiste a tante e sì care sollecitudini: gli è sprone l' onore ad immolarsi; nè voler sopra tutto, abbandonando le armi, divenire *oggetto di scherno alle donne troiane....* Ma cessiamo dalla pallida prosa: presenti lo stesso altissimo poeta un sì patetico e lugubre quadro, tratteggiato con la magia inimitabile del suo pennello.

E di gran pianto Andromaca bagnata,
Accostossi al marito, e per la mano
Strignendolo, e per nome in dolce suono
Chiamandolo, proruppe: Oh troppo ardito!
Il tuo valor ti perderà: nessuna
Pietà del figlio nè di me tu senti,
Crudel; di me che vedova infelice
Rimarrommi tra poco; perchè tutti
Di conserto gli Achei contra te solo
Si scaglieranno a trucidarti intesi;
E a me fia meglio allor, se mi sei tolto,
L' andar sotterra. Di te priva, ahi lassa!
Ch' altro mi resta che perpetuo pianto?
Mi uccise il padre lo spietato Achille
Il dì che dei Cilici egli l' eccelsa
Popolosa città Tebe distrusse:
Mi uccise, io dico, Eezïon quel crudo,
Ma dispogliarlo non osò, compreso
Da divino terror. Quindi con tutte
L' armi sul rogo il corpo ne compose,
E un tumulo gli alzò, cui di frondosi
Olmi le figlie dell' Egïoco Giove
Le Oreadi pietose incoronaro.
Di ben sette fratelli iva superba
La mia casa: di questi in un sol giorno
Lo stesso figlio della Dea sospinse
L' anime a Pluto; e li trafisse in mezzo
Alle mugghianti mandre ed alle gregge.
Della boscosa Ipòplaco regina

Mi rimanea la madre: il vincitore
Con l'altre prede qua l'addusse, e poscia
Per largo prezzo in libertà la pose.
Ma questa pure ahimè, nelle paterne
Stanze lo stral di Artemide trafisse.
Or mi resti tu solo, Ettore caro;
Tu padre mio, tu madre, tu fratello,
Tu florido marito. Abbi deh! dunque
Di me pietade, e qui rimanti meco
A questa Torre; nè voler che sia
Vedova la consorte, orfano il figlio.
Al caprifico i tuoi guerrieri aduna,
Ove il nemico alla città scoperse
Più agevole salita e più spedito
Lo scalar delle mura, o che agli Achei
Abbia mostro quel varco un indovino,
O che spinti ve gli abbia il proprio ardire:
Questo ti basti, che i più forti quivi
Già fer tre volte di valor periglio,
Ambo gli Aiaci, ambo gli Atridi, e il chiaro
Sire di Creta, ed il fatal Tidide.
Dolce consorte, le rispose Ettorre,
Ciò tutto che dicesti a me pur anco
Ange il pensier: ma de' Troiani io temo
Fortemente lo spregio, e *delle altere*
Troiane donne, se guerrier codardo
Mi tenessi in disparte, e della pugna
Evitassi i cimenti. Ah! nol consente,
No, questo cor. Da lungo tempo appresi
Ad esser forte, ed a volar tra i primi
Negli acerbi conflitti alla tutela
Della paterna gloria e della mia.
Giorno verrà, presago il cor mel dice,
Verrà giorno che il sacro Iliaco muro
E Priamo e tutta la sua gente cada.
Ma nè de' Teucri il rio dolor, nè quello
D'Ecuba stessa, nè del padre antico,
Nè de' fratei, che molti e valorosi
Sotto il ferro nemico nella polve
Cadran distesi, non mi accora, o donna,
Sì di questi il dolor, quanto il crudele
Tuo destino, se fia che qualche Acheo,

Del sangue ancor de' tuoi lordo l' usbergo,
Lagrimosa ti tragga in servitude.
Misera! In Argo all' insolente cenno
D' una straniera tesserai le tele;
Dal fonte di Messide o d' Iperèa,
Ben repugnante, ma dal fato astretta,
Alla superba recherai le linfe:
E vedendo talun piovere il pianto
Dal tuo ciglio, dirà: Quella è d' Ettorre
L' alta consorte; di quel prode Ettorre
Che fra i troiani eroi di generosi
Cavalli agitatore era il primiero,
Quando intorno a Ilïon si combattea.
Così dirassi da qualcuno: e allora
Tu di nuovo dolor l' alma trafitta,
Più viva in petto sentirai la brama
Di tal marito a scior le tue catene.
Ma pria morto la terra mi ricopra,
Ch' io di te schiava i lai pietosi intenda.
Così detto, distese al caro figlio
L' aperte braccia. Acuto mise un grido
Il bambinello, e declinato il volto,
Tutto il nascose alla nutrice in seno,
Dalle fiere atterrito armi paterne,
E dal cimiero che di chiome equine
Alto sull' elmo orribilmente ondeggia.
Sorrise il genitor, sorrise anch' ella
La veneranda madre; e dalla fronte
L' intenerito eroe tosto si tolse
L' elmo, e raggiante sul terren lo pose.
Indi baciato con immenso affetto,
E dolcemente fra le mani alquanto
Palleggiato l' infante, alzollo al cielo,
E supplice sclamò: Giove pietoso,
E voi tutti, o Celesti, ah! concedete
Che di me degno un dì questo mio figlio
Sia splendor della patria, e de' Troiani
Forte e possente regnator. Deh fate
Che il veggendo tornar dalla battaglia
Dell' armi onusto de nemici uccisi,
Dica talun: *Non fu si forte il padre;*
E il cor materno nell' udirlo esulti.

Chiunque in questa magnifica scena, tutta verità e tutta natura, non vede principii di onore, spiriti cavallereschi, ed impeto d'ogni genere di affetti, non è nato al certo per favellar di poesia.

Le tradizioni de' tempi, anche quando si tengono per esagerate, mostrano in fondo che i Greci ebbero esempii positivi del massimo grado di effervescenza cui potesse giungere l'amore; poichè ne fecero sovente materia di favole meravigliose per le loro mobili fantasie. Quel salto di Leucade, si famoso ne' pregiudizii dell'antichità, era considerato come l'estremo e disperato rimedio di persone oppresse da questa indomabile passione. Nè colei che si presume di averlo reso ancor più celebre per la sua caduta, vi fu spinta da furore di sensi, come taluni han creduto, attenendosi alla espressione troppo letterale di quelle sue affannose poesie. L'amor di Saffo era nell'anima, e ardentissimo e tenerissimo, perchè ispirato da un solo oggetto: altrimenti la storia vera e non vera delle sue sciagure, non che svegliar pietà, come fece, sarebbe riuscita ridicola ed assurda: poichè una Messalina sa trovar più idonei mezzi di soddisfare alle sue basse inclinazioni, senza punto ricorrere alla morte per liberarsene.

Presso i Greci, dall'altro canto, il poco apertamente manifestarsi di questa passione in atti esterni e con diversi gradi di energia non è argomento da farne rigettar l'esistenza in modo assoluto; veggendola noi occultamente influire in tutto ciò che le arti del disegno produssero di egregio in quei secoli fortunati. Ivi per generar prodigi non bastava a un pittore di aver dinanzi a modello una donna ignuda; poichè la bellezza che fa scopo unico di questo, come di ogni altro ramo delle arti dell'immaginazione, non consiste in una fredda e sterile proporzione di forme; la scintilla che le dà vita, è involata, non dall'ara di Giove, bensì da quella che arde vivissima ne' nostri cuori: e se l'amore che con la soavità de' suoi incantesimi e con l'armonia delle sue illusioni abbaglianti mena verso l'ideale, non si fosse ivi mostrato potentissimo in tutti, nè gli artisti avrebbero mai dipinte o scolpite le Veneri e le Grazie, nè queste avrebbero mai fatta l'ammirazione dell'universo.

È pur vero altresì che la passione dell' amore non rivestiva nelle opere poetiche de' Greci se non il linguaggio della fantasia. Ma convien rammentare che tutto era fantasia in que' giovani popoli; e tutte le affezioni umane si radunavano in questo prisma, che le rifletteva irradiate de' suoi proprii colori. Nè dall' esserne diverso il linguaggio può logicamente dedursi che ne fosse inefficace l' influenza. Sembra per l' opposto ch' essi la sentissero intensa ne' suoi varii modi di operare in noi; poichè nel divinizzarla, come faceano di tutto, la collocarono in una doppia regione incantata: immaginando una Venere-afrodite che presedesse alle delizie amorose del senso, ed una Venere-urania che presedesse alle delizie amorose dell' anima. Ed attribuirono all' amore la creazione stessa dell' universo, rappresentandolo come il soffio onnipotente che, dopo aver dato forma ed ordine al caos, fosse disceso negli esseri viventi ad armonizzarli arcanamente fra loro. E sono tutte figure emblematiche di menti comprese da profondo ed espansivo delirio.

Se i tragedi antichi non rilevarono con tocchi troppo risentiti gli effettti di una passione sì fervida, la quale pascendosi in sè medesima delle sue proprie illusioni, non ha punto bisogno di evaporarsi a farne altri partecipe, ciò può esser proceduto anche dall'indole de' tempi e de' costumi. Le donne dell' antichità non aveano parte diretta nelle politiche vicende della vita umana: chiuse ne' recinti delle famiglie, adempievano gli officii di madri e di spose, sola gloria e sola voluttà della loro condizione: e rivelare i più cari segreti del loro cuore, sarebbe stato un trarle a pubblica mostra per contaminarne la purità. Saranno per ciò da supporsi destitute di quel seducente impero sugli uomini ch' esse son destinate ad esercitare per un occulto voto della natura? Che anzi il loro stato sarebbe divenuto insopportabile, e non era, se fossero state incapaci di accogliere e di trasmettere quel complesso di affezioni tenere che compensano i tanti e sì acerbi dolori dell' esistenza. Nè il fatto prova che fossero donne spregiate: perchè la popolazione vi era fioritissima: e considerarle solamente come stalle di generazioni, è un avvilir tutte le potenze dell' anima, confondere il santo fremito del

pudore, e trasformar la razza umana in un abbietto gregge di bruti.

I tragici moderni fecero un uso più ampio dell'amore: perchè, scacciate le donne dal santuario delle famiglie, ove rappresentavano i genii tutelari della pace e della felicità domestica, furon trasportate in campi apertissimi, ove non poteano che innestarsi gran parte della vanità, dell'orgoglio e dell'ambizione degli uomini, e al solito, portarle tutte all'estremo. Per conseguenza si trovarono loro insensibilmente eretti tempii ed altari: e siccome ogni culto ha bisogno di orazioni, di cantici e di breviarii, il culto delle donne ebbe anch'esso la sua liturgia stabilita: e la passione dell'amore, rotto l'antico silenzio, divenne spesso importuna e ciarliera; e si contentò di frasi che tenesser veci di palpiti; e tramutò il suo trono dal cuore alle labbra; e si credè che avesse cambiato stato, sol perchè avea cambiato luogo. I grand'ingegni ne trassero al certo nobilissimo partito: la espressero sovente con veemenza e verità; abbellirono de' suoi colori tutt'i rami della poesia; e la tragedia vi tolse le sue più patetiche situazioni. A ciò dovea menar l'energia del sentimento, sì caratteristica alla età matura de' moderni.

Ma la riguarderemo noi come l'effetto di una nuova facoltà morale, ispirata all'uomo da Dio solamente a' nostri tempi? È veramente incredibile: ma sembra che il critico alemanno pensi qualche cosa di simile con una ingenuità meravigliosa: poichè insinua doversi al culto della Vergine Maria la forza e l'altezza cui presso i moderni è stata portata la passione dell'amore. Non trovo termini a commentar quest'idea: se già non vogliasi con essa giustificar l'amaro epigramma di quel filosofo del secolo decimottavo, il quale pretendea di aver costantemente osservato che la divozione religiosa era il più pungente stimolo onde la passione dell'amore venia spessissimo esaltata fino al colmo dell'entusiasmo. Le lettere hanno pur esse la loro prospera o avversa fortuna. Se questa induzione fosse scorsa dalla penna del Voltaire, l'Europa si sarebbe levata in tumulto a tacciarla di profana e di empia. Intanto è sotto il cielo della mistica Alemagna che quella divina donna, sì pura, sì innocente, sì pietosa alle

sventure dell' umanità, è stata trasformata a un tratto, e poco men divenuta che la Venere de' Cristiani.

Rimane a parlar della *religione:* e non è mestieri di ricorrere a considerazioni astratte per sentir la differenza che passa fra l'antica e la moderna, disgiunte fra loro dallo stesso vòto incommensurabile che separa il falso dal vero. Ma dall'esser la moderna una emanazione diretta e positiva del cielo, dall'esser l'antica un semplice parto della umana intelligenza, non risulta che all'una più che all'altra possa esser dato di esercitare una valida influenza nelle arti della fantasia. Tutte le religioni sono di loro essenza poetiche, quando additino un universo di là dalla tomba, e guidino l'avvenire dell'uomo oltre a' limiti del mondo finito: tutte spirano ugualmente benevoli affetti, salutari terrori e speranze consolatrici, quando mostrino in lontananza un tartaro che si spalanca per inghiottire i malvagi, un Eliso che si apre per accogliere i buoni, e un Dio che con braccio del pari vindice e rimunerante assegna pene e ricompense agli uni ed agli altri. Lo spirito umano che si accende in questo splendido complesso d'immagini, ne trae utile profitto per abbellire il sogno della vita; e non vi ha che l'ateismo il quale sia altamente prosaico sulla terra.

Fu certamente sventura per gli antichi di non possedere una religione fondata nel vero: ma niun danno potea da ciò derivare alle loro poetiche produzioni. Chè anzi, per esser quelle teogonie altrettante creazioni della fantasia, tendenti a personificare le passioni umane e a divinizzare le varie potenze della natura, la fantasia ne rivestiva le tinte, ovunque si avvenisse di volgersi. Il poeta non potea ivi dipingere boschi, valli, colline, riviere, oceani, pianeti, senza imbattersi ad ogni passo nelle innumerevoli divinità tutelari di cui l'immaginazione avea precedentemente popolati que' luoghi: e di ciò nasce che tutte le poesie dell'antichità sembrano animate dalla presenza di un nume, e che tutta la religione ivi è consacrata nell'opere de' poeti. La scena tragica se ne giovò grandemente, tanto nella sua parte poetica, quanto nella sua parte puramente teatrale; chiamando il Fato a ingrandir la prima con le sue immagini austere, e le divinità secondarie a ingrandir sovente l'altra con la lor presenza visibile, per dar sopra

tutto un termine a quelle straordinarie e complicate vicende che i mezzi umani non sarebbero mai giunti a snodar da sè soli.

La religion cristiana è senza dubbio anch'essa eminentemente poetica: non per le sole idee sublimi ond'è ornata, le quali restando incomprensibili alla moltitudine, penetrano appena nelle più vaste intelligenze; ma per l'unità del nume che la governa: sì che le affezioni di riverenza e di gratitudine, non punto distratte o indebolite nella moltiplicità de' culti di un politeismo interminabile, acquistano forza e veemenza concentrata in un solo oggetto, che nella sua assoluta onnipotenza offresi a noi come il creator benefico ed il provvido conservatore dell' universo. Ciò che sopra ogni altro la rende capace di eccitar vivo entusiasmo negli animi, è quella immagine tenera e terribile di un Dio che si sacrifica per redimere co'suoi dolori le colpe dell'umanità; e quel carattere di grandezza infinita ond'ei si mostra men sollecito a scagliar fulmini contro la perversità, che a spandere un occhio di misericordia sulle lacrime del pentimento.

Ma questa religione può influire sulla parte poetica e non sulla parte teatrale della tragedia. Noi riguarderemmo come una biasimevole profanazione la discesa di un Dio qual è il nostro, che, riscosse le tenebre della sua immensità, venisse a farsi visibile per dar principio e scioglimento ad una favola drammatica. Nè il vedere un grand'ingegno moderno tradurre i primi capitoli di Giobbe per farne prologo al suo *Fausto*, mi ritrarrà da questo avviso: quel capolavoro d'immaginazione tumultuosa non è da giudicarsi con critica ordinaria. In ugual modo noi riguarderemmo come ridicolo l'intervento di santi che si volessero far concorrere al medesimo disegno: poichè questi non meritarono il soggiorno de' celesti per imprese mondane, come i semidei dell'antichità. E sarebbe stranissimo quel poeta che, obbliata questa essenzial differenza, credesse calcar le orme de' Greci, chiamando sulla scena tragica sant' Antonio eremita col suo indivisibile compagno, o san Celestino papa cavalcante il pegaso di Balaam.

Confido che non si vorrà contrastarmi questo fatto, allegando in esempio i *misteri* e le *moralità* che in altri tempi infestarono le scene, a danno ed onta più che a gloria della

religione. La sola ignoranza potè indurre gli autori di quelle insipide produzioni a far del cristianesimo un così stomachevole imbratto: e bastò che i popoli si fossero alquanto inciviliti per proscriverle con un grido universale, in cui concorsero gli stessi ministri del santuario, che pur le aveano da prima incoraggiate e promosse. Chi più oltre soffrirebbe di veder sul teatro, come nell'*Adamo* dell'Andreini, angioli, demoni, la morte, i sette peccati capitali personificati, e quel terribile Jehova, non altrimenti noto agli antichi patriarchi, se non perchè soleva abbassare i cieli e discendere, mirar la terra e farla tremar da' suoi cardini? Queste macchine possono tutt'al più adoperarsi con dignità nell'epopea, ove si parla all'immaginazione senza alcun soccorso de'sensi. E l'Andreini al certo non appartiene alla turba de'poeti di simil genere: anzi per varii riguardi quel suo concepimento è ardito, e direi quasi gigantesco pel tempo in cui lo scrisse: e, se non altro, merita onorevole ricordo nella storia delle lettere, per aver desta e fecondata la pittrice fantasia del Milton.

Ho toccato in generale delle sole qualità poetiche della religione de'pagani per allontanar gli equivoci intorno all'esame di quest'obbietto, e chiarir nettamente che gli antichi Greci non erano privi di ogni specie d'immagini atte a trasportar la fantasia oltre a'confini dell'universo visibile. Mi si dirà per avventura che ciò non era in quistione; mirando unicamente i critici a dimostrar con le proposte differenze, che la religion cristiana, per quel suo particolar carattere di espansione, di malinconia e d'incomprensibilità, sia più capace di esaltar gli animi a pensieri eminenti, e per conseguenza di scuoterne più profondamente le affezioni e le potenze. E un cotal giudizio sarebbe invero plausibile, se non derivasse da quella indiscreta precipitanza che ci trae spessissimo a confonder bruttamente la religione co'culti. Cerchiamo d'intenderci.

Vi ha in fondo alla coscienza dell'uomo un sentimento occulto, potentissimo, indiscernibile, che svegliandosi contemporaneo alle più nobili facoltà dell'anima, lo agita di una inquietudine indistinta, lo distrae da'transitorii casi della vita, e lo sforza, senza ch'ei lo intenda o lo voglia, a rifuggirsi in altri elementi, per trovarvi una speranza oltre la quale non

vi è per lui calma sulla terra. Questo sentimento, che da sè solo ricongiunge il finito all'infinito, è ingenito nell'uomo, e non cangia per diversità di luoghi, di secoli o di circostanze: l'aspetto stesso della morte, non che arrestarne l'impeto, gli dà stimolo ed energia. Quindi è l'unico destinato a servir di principio e di base a tutte le religioni dell'universo: ed è di sua essenza incomprensibile, malinconico, espansivo; per ciò appunto che, levandosi indipendentemente da ogni concorso d'intelligenza e di volontà, gitta un velo impenetrabile su tutto ciò che è passeggiero e mortale, atteggia il cuore a movimenti di straordinaria forza ed ampiezza, e richiama a contemplazioni austere su i destini dell'avvenire.

Ma l'uomo è dominato da sensi, e non può reggere lungamente al tumulto delle sue affezioni, senza dar loro a sostegno oggetti definiti e sensibili. Popolando allora il cielo e la terra di esseri simbolici, ei creasi un culto esteriore per farne pascolo al sentimento interno che lo divora in silenzio, e in cui vanno a riunirsi ed a confondersi tutti i bisogni della vita morale. Si è preteso che la religione fosse da per tutto figlia del timore, della debolezza e della ignoranza degli uomini: se non che il timore, la debolezza e l'ignoranza degli uomini inventarono i culti e non la religione. Ciò è si vero, che i soli culti portano in sè l'impronta indelebile delle diverse maniere di vivere e di sentire, della diversa tempra delle passioni e dei caratteri, del diverso grado di barbarie o d'incivilimento in cui gli uomini si trovarono. Quindi ne rivestirono le forme analoghe; ed apparvero splendidi ed eterei presso gl'immaginosi popoli della Grecia, grossolani e sazievoli presso gli abbrutiti abitanti dell'Egitto, astratti e contemplativi nelle brucianti regioni dell'Oriente, neri e terribili nelle tenebrose foreste del Nord.

È facil cosa intanto il concepire, che il sentimento religioso rimaneasi libero ed indipendente da queste svariate combinazioni della fantasia; poich'esso ne venia rappresentato e non le rappresentava; e per quanto si tenesse talvolta nascosto dietro i simulacri de' sensi, servia sempre di pietra angolare a tutto l'edificio de' culti, la invenzione de' quali sarebbe altrimenti divenuta essa stessa impossibile. E ciò solamente

diè campo a taluni d'immaginar l'esistenza di un cristianesimo avanti Cristo. Da questa distinzione derivasi luminosamente la conseguenza, che la poesia, prendendo a materia delle sue ispirazioni gli oggetti del culto, dovea necessariamente ombreggiarli con le tinte che lor convenivano, e ritrarne le varietà al modo che piacque di supporle a' loro primi inventori: ma, togliendo a materia il sentimento religioso, che di sua essenza è tristo e severo, non era in sua facoltà di esprimerlo sotto leggieri e ridenti colori: nè vi ha esempio nella storia ch'essa sia mai caduta in questa stravaganza.

Ove si raccolgano infatti tutte le immagini che ne' cori specialmente delle tragedie greche si riferiscono, non a'personaggi celesti, ma bensì alla idea generica della religione, niuno che abbia senno e gusto le troverà indicate altrimenti che la loro indole sublime ed infinita esigea. Quindi la religione, che per questo particolare aspetto fu sempre una e la stessa, poteva nella poesia importar differenze di gradi e non di generi, passando dagli antichi a'moderni: poichè la rivelazione non venne ad ispirare un sentimento che nell'atto della creazione era già disceso ineffabile nel cuor dell'uomo con l'alito stesso della vita; venne solamente ad avvalorarlo, a renderlo più determinato e più confidente, e sopra tutto a ricongiungerlo a'veri oggetti del culto esterno, che l'uomo non avrebbe potuto co'soli lumi della ragione nè rinvenir da sè stesso, nè discerner nettamente da' falsi. Per quanto questo sentimento si supponga inutile a' Gentili ed utilissimo a' Cristiani per aprir loro le vie della salvezza, basta rammentare che fu loro comune per dedurne che la poesia non potea da questo lato andar soggetta a cangiamenti fondamentali.

Riassumendo le molte cose in pochi detti, è fermo convincimento in me che queste indicate finora ed altre simili facoltà o attitudini morali, esclusivamente attribuite a'moderni, esistevano tutte in meraviglioso germe presso gli antichi. L'azion viva, ingenua, e direi quasi di rapido impulso, ond'esse manifestavansi nelle opere d'ingegno, le nasconde spessissimo all'osservazione di chi ne cerca le tracce in secoli posteriori e tardissimi: tanto più che il velo simbolico di cui i loro prodotti veniano le più volte inviluppati, accresce la difficoltà di

ravvisarle sempre a un sol batter d'occhio. Avendo poi ricevuto più ampii ed intensi sviluppi ne' moderni per maggior copia di alimento, quelle facoltà medesime parvero nuove conquiste fatte per miracolo; e pur sono antichissime quanto l'uman genere incivilito; perchè inerenti alla natura umana; perchè sveglie da cagioni più o men potenti, ma identiche; perchè alfine cangiate in seguito per incremento e varietà di modi, non per distruzione e rigenerazione di essenza.

Usciamo di queste metafisiche sottigliezze, di cui le applicazioni al teatro tragico sarebbero incomprensibili e stentate. Lo Schlegel volea dar solido fondamento alla gran distinzione della tragedia in classica e romantica, di cui si era egli fatto propugnatore e sostegno. Quindi ci parlò a lungo dell'ilare e del malinconico, del sensuale e del mentale, del godimento e del desiderio, del finito e dell'infinito; attribuendo le prime di così opposte qualità a' classici greci, le seconde a' moderni romantici; e rannodando l'origine tutta recente di queste ultime alla possente influenza de' principii di cavalleria, di onore, di amore e di religione, ch'ei suppone assolutamente sconosciuti agli antichi. Dal mio canto io tentai di esporre le ragioni per cui quelle antitesi e quelle dottrine mi sembrassero alcun poco equivoche; e temo che, penetrandovi ancor più addentro, il lettor sagace non le trovi peggio che sterili. Or mi è bisogno di riprendere la quistion generale per esaminarla brevemente da un altro aspetto.

L'influenza del cristianesimo, della cavalleria, dell'amore e dell'onore è da considerarsi come un fatto permanente e generale in tutta l'Europa: per conseguenza le modificazioni che poteano derivarne alla poesia, doveano del pari esser generali e permanenti presso tutt'i popoli che abitano questa regione del globo: o, in altri termini, cessate interamente le cagioni che presso gli antichi diedero origine al sistema classico, non altro dovea regnar fra i moderni che il romantico. Questo ragionamento è semplice; chè da leggi universali non possono aversi che universali effetti. Ma ond'è poi che le scene francesi ed italiane nacquero e si mantennero sempre classiche, almeno sino a tutto lo scorso secolo? Converrà supporre che il cristianesimo, la cavalleria, l'onore e l'amore non abbiano mai esi-

stito in Francia ed in Italia; o ammettere che non potessero operar portentose rivoluzioni che nelle sole fantasie inglesi e spagnuole?

I vivi riflessi de' costumi cavallereschi si continuavano ancora in Italia nel decimoquinto secolo, tanto per le reminiscenze ancor calde delle ultime crociate, quanto per le guerre feroci che ardeano tuttavia contra gli odiati Musulmani. Fu al tempo stesso un secolo di fanatismo religioso, perchè avido di riforme: e ognun sa che il riformatore, benchè possa dubitar ne' particolari, è da riguardarsi come stracredente ne' principii; perchè il vero incredulo tende a rovesciar gli altari, e non si briga punto di riformarli. Ciò posto, donde avvenne che la tragedia nacque classica nelle mani del Trissino che fu primo a restaurarla in Europa, e che dovea esser tanto più lontano dal genere classico, in quanto trovavasi più vicino a tempi di entusiasmo per le nuove opinioni e tradizioni; a tempi in cui poeti in gran numero cantavano le donne, i cavalieri e le imprese di religione de' secoli precedenti, e in cui egli stesso esaltava le geste di quei prodi che liberarono l'Italia dall'ignominioso giogo de' Goti?

Oh! il Trissino era un pessimo poeta! — Questa risposta non è da filosofo: poichè se quegli era un pessimo poeta, e vedremo altrove in quanto ciò sia vero, dovea certamente non poter fare che una pessima tragedia: ma questa, per le ragioni allegate, doveva esser d' indole romantica, e non già d' indole classica. Il soggiugnere che ciò avvenne perchè il Trissino e in generale i varii tragici francesi ed italiani presero i soli Greci a modello, è rammentare un fatto notissimo allor che si cerca una ragione ignota. Le condizioni positive della nuova società europea erano del tutto opposte a quelle in cui si trovarono gli antichi. Opinioni politiche e religiose, costumi pubblici e privati, abitudini civili e domestiche, tutto insomma era cambiato in modo, che, secondo l'ipotesi, la poesia greca doveva esser necessariamente come una pianta esotica, trasportata in un terreno e sotto un clima ov' era per essa fisicamente impossibile di allignare. Nè i Greci vennero ad imporla da conquistatori con le armi alla mano: il solo studiare in esse le procacciò ammiratori e seguaci.

Restringendo dunque ne' proprii termini la quistione, come mai comprendere una potenza morale che con tanta facilità riuscisse a rovesciare potenze materiali che per la loro indole eterogenea doveano opporre al suo trionfo i più insormontabili ostacoli? Gli scrittori di diritto pubblico han dimostrato che la stessa violenza non perverrebbe a far mai radicare presso un popolo istituzioni contrarie alle circostanze di fatto in cui egli si trova; e che, per più forte ragione, sarebbero insufficienti all'intento le teorie astratte ed inapplicabili: sì veramente che la lettura dell'Alcorano non renderebbe mai servi gli abitanti dell'America del nord, del pari che la lettura della costituzione di America non renderebbe mai liberi gli abitanti del Bosforo: perchè, secondo la bella espressione del Vico, *le cose fuori del loro stato naturale, nè vi si adagiano, nè vi resistono.* Or come la poesia, luttando contra condizioni resistenti ed immutabili, potea sì agevolmente sciogliere un problema che la politica in simil caso riguarda come insolubile ed assurdo?

La più semplice risposta che possa farsi a queste domanda, è che l'influenza di quelle famose cagioni è immaginaria; che la poesia in sè stessa, come la fantasia che la produce, è identica ed universale per tutto l'uman genere; che, consistendo essa nella imitazione energica e fedele di tutto ciò che la natura offre di bello e di sublime, i suoi principii non sono da confondersi nè con la materia in cui ella opera, nè co' metodi di esecuzione che gli artisti eleggono con preferenza diversa; che l'indole del teatro greco poteva esser particolare ad un sol popolo in quanto a' soggetti personificati ed alle forme esterne, e non già in quanto alle idee essenziali ed archetipe in cui si fonda; che per questo aspetto era impossibile che non incontrasse ne' moderni felice attitudine ad accoglierla; che, se vi ha finalmente una poesia romantica interamente diversa dalla così detta classica, deve a tutt'altro attribuirsene l'origine che alle differenze astrattissime poste innanzi dagli eruditi.

Quest'ultima induzione è avvalorata da un'autorità che niuno crederà sospetta, essendo quella dello stesso critico alemanno, il quale senza diffidarsi della contraddizione, piacesi

ad osservar di passaggio, che la commedia di genere storico de' Greci si avvicina di molto al moderno dramma romantico. Io non vorrò muover dispute sulla esattezza del fatto: sono materie in cui dee poter esser lecito a ciascuno di serbarsi la sua propria maniera di sentire e di vedere. Ma, consentita per vera una tale assertiva, la dottrina con tanto corredo di erudizione difesa, rimansi pienamente distrutta; ed è ciò che m'importa di chiarire. Dappoichè, se la commedia storica de' Greci rivestiva doti romantiche, non può attribuirsene la cagione alla influenza della cavalleria, dell'onore, dell'amore e della religion cristiana, che, stando all'ipotesi, sursero a dominar l'universo, quando gli autori di quella specie di opere comiche erano già da parecchi secoli sotterra.

Nè la contraddizione sembra sfuggita per obblio dalla penna dello Schlegel: poich'egli abbattesi quasi direi di proposito in un'altra del tutto simile; osservando che gl'Indi ebbero anch'essi, è già oltre a duemila anni, una ricchissima letteratura drammatica, e che la *Sacòntala*, uno de' più bei monumenti che ci rimangono di quelle antiche produzioni, è presso che interamente di genere romantico. Il fondo di questo giudizio, considerato astrattamente in sè stesso, è in tanto più vero, in quanto dalle ulteriori notizie che Orazio Wilson ha pubblicate non ha guari su quel teatro, e che non poteano essere ancor note allo Schlegel quando scriveva il suo corso di letteratura drammatica, vedesi che la poetica degl'Indi era diversa da quella di Aristotile: le unità di tempo e di luogo vi erano sopra tutte ignote; e da questo lato si può convenire con tutti gli ammiratori delle classificazioni abbaglianti, che quella letteratura fosse d'indole romantica.

Ma, se Calidasa, autore della *Sacòntala*, e onorato da Guglielmo Jones del nome di Shakespeare indiano, fioriva nel secolo precedente all'èra volgare; se Jayadeva, inventore del dramma pastorale presso quelle genti, gli era stato precursore nella medesima carriera, è pur da riflettere che questa cronologia resta inconciliabile col sistema dello Schlegel. Perocchè da essa risulta esser fra gl'Indi nato il genere romantico senza il concorso delle cagioni onde si vuol far credere introdotto in Europa: se già non voglia supporsi che le anime de' nostri

guerrieri del medio evo avessero per una metempsicosi pittagorica informato altri corpi in Oriente, a fin di produrvi molto tempo innanzi l'influenza poetica della cavalleria e dell'onore; che la madre di Brahma avesse ivi anch'essa, come la Vergine Maria, ottenuto un culto capace d'ispirare agli uomini la passione dell'amore; che Cristo finalmente si fosse in una maniera a noi sconosciuta incarnato in quelle regioni un secolo prima della sua reale discesa nella Palestina, e non già per redimere l'uman genere, ma per contribuir solamente con la sua divina presenza alla composizione della *Sacòntala*.

Nè questo è tutto. Le cagioni onde si giudica promosso il genere romantico nella letteratura drammatica, doveano poter esercitare la medesima influenza in tutti gli altri rami della poesia e delle belle arti. Ed il critico assicura esser ciò di fatti avvenuto, senza però darne la menoma prova tratta dall'esame delle produzioni; e bastando di averlo semplicemente annunziato. Quindi per rispetto alla poesia in generale, converrebbe dimostrare che tutte le ispirazioni epiche, liriche, elegiache della moderna Europa sono romantiche; e che, laddove non sono, i loro autori, abitando probabilmente un altro pianeta, non viveano punto sotto l'impero delle circostanze universali che rendeano quel genere inevitabile. In quanto alle belle arti, bisognerebbe additar nettamente in qual senso l'arte di disegnare un quadro, di scolpire un marmo, di edificare un tempio, di mettere in musica un'azion teatrale, sia da tenersi classica o romantica; e spiegare i precisi termini di comparazione in cui fondano così singolari differenze, e le cagioni onde talvolta quelle differenze medesime non si manifestano.

È vero che nell'architettura il critico sembra riguardar come romantico il genere gotico, in opposizione al greco che può chiamarsi classico. Ma riman sempre a chiarire se tutta l'architettura moderna è di stile gotico; e se ne' concittadini di Shakespeare il genio romantico si spense a un tratto allor che edificarono la chiesa di San Paolo poco lungi dall'abbadia di Westminster: rimane a chiarire, se, quando fu eretto in Roma il tempio del Vaticano, che non è gotico al certo, era estranea a quel popolo l'influenza delle cagioni romantiche, massime quella che si riferisce al cristianesimo; e se mancava di prin-

cipii di cavalleria e di religione quel divino spirito che ne diresse la fabbrica ed abbellì le mura interiori di così prodigiose dipinture; quello che pieno della lettura della Bibbia scolpiva l'immagine del primo legislatore israelita dall'un canto, ed avvampante di onore e di amor patrio facea dall'altro impallidir la lega nemica sotto le formidabili fortificazioni da lui costruite per difender Firenze dagli attentati di stranieri ed avidi oppressori; onde il suo nome sarebbe collocato a fianco a quello de' Milziadi e de' Temistocli, se il tradimento, questa lebbra di tutti gli stati popolari, non avesse renduti inefficaci i suoi sforzi.

In ugual modo ei sembra nella musica riguardar come romantica l'armonia, in opposizione alla melodia che è tutta classica ed antica. E qui riman pure a chiarire se il passaggio dalla melodia all'armonia, il quale non è forse che quello dal semplice al composto, indichi un progresso o un cangiamento; e se sopra tutto le cagioni romantiche sien mancate alla sola musica per sì lunga serie di età: poichè finalmente il lusso dell'armonia non è di vecchissima data; e anzi venne in favore quando i principii di cavalleria, di onore, di amore e di religione avean perduta gran parte di quella vergine energia che ne' mezzi tempi lor fe operare prodigi. Nè fu del tutto generale: Paesiello, le cui ceneri sono ancor calde, e che con la Nina fece quel che fe il Tasso con l'Aminta nella poesia pastorale, abbondava più di melodia che di armonia. Ma il critico cita il nome del Rousseau, obbliando ad arte di citarne le parole: e veramente ignoro in qual senso l'opinione di quel sagacissimo ragionatore possa favorire il suo assunto. Il Rousseau si esprime ne' seguenti termini:

« Quando si pensa che de' varii popoli della terra, i quali tutti hanno una musica ed un canto, gli Europei sono i soli che abbiano un'*armonia*, cioè degli accordi, e che trovino piacevole questa mistura; quando si pensa che il mondo ha durato tanti secoli senza che alcuna delle nazioni le quali han coltivato le belle arti abbia conosciuta quest'armonia; che niun animale, niun uccello, niun essere nella natura produce altro accordo che l'unisono, o altra musica che la melodia; che le lingue di Oriente sì musicali e sì sonore, o l'udito greco sì di-

licato, sì sensibile ed esercitato con tant'arte, non han mai guidato que'popoli voluttuosi e passionati verso la nostra armonia; che senz'essa la loro musica aveva effetti così prodigiosi, mentre con essa la nostra ne ha di così deboli; che finalmente era riserbato a popoli del Nord, i cui organi duri e grossolani son più tocchi dallo scoppio e dal fragore delle voci che dalla dolcezza degli accenti e dalla soavità delle inflessioni, di fare questa grande scoperta e darla per principio a tutte le regole dell'arte; quando, io dico, si esamina tutto questo attentamente, è ben difficile il non sospettare che tutta la nostra armonia non sia che una invenzione gotica e barbara, di cui non mai ci saremmo avvisati, se fossimo stati più capaci di sentire le vere bellezze dell'arte, e la musica veramente naturale. »

Risulta dall'autorità di questo filosofo che l'armonia è tutta d'invenzione moderna. Ma, se una invenzione, per ciò solo che è moderna dee ricevere il nome di romantica, non so chi possa vietarci di conferir questo epiteto anche a quella della bussola, della stampa e del telescopio. E il nodo s'inviluppa maggiormente considerando che l'origine probabile dell'armonia vien riferita nell'indicato passaggio al gozzo ed all'udito mal conformato degli Unni e de' Vandali. Ora lo Schlegel ammette per falsa o per vera questa opinione? Nel primo caso era inutile di citar l'autorità del Rousseau, se già non fosse per combatterla; del che egli non si è punto impacciato. Nel secondo, dovremo noi forse credere alla possibilità che non la cavalleria, l'onore, l'amore e la religione, ma bensì l'udito e il gozzo mal conformato de' Vandali e degli Unni abbian dato opera al genere romantico in quanto a musica? Chi sente il coraggio di trarre altre applicazioni da questa dottrina, lo tenti pure a sua posta.

Ma, se le cagioni a cui si attribuisce l'origine di sì vantata diversità, sono immaginarie, i termini su cui quella diversità si fonda, sono essi stessi chiariti con maggior precisione? Lo Schlegel rinviene altrove l'occasione di riassumerli per altro aspetto. — « Le belle arti, dic'egli, e la poesia degli antichi non ammettono mescolanza di cose eterogenee: il genere romantico per lo contrario si compiace a ravvicinar

del continuo le cose più opposte. In esso la natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio ed il giocoso, la rimembranza e il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni, il divino e il terrestre, la vita e la morte si accozzano in uno e si confondono intimamente. Gli antichi legislatori trasmetteano la dottrina ed i precetti, che doveano dirigere la vita umana, in ritmi misurati; e Orfeo, il primo di coloro che incivilirono l' umana stirpe, acquistò con questo la sua favolosa celebrità. Le belle arti e la poesia degli antichi possono esser considerate per così dire come leggi ritmiche, come la rivelazione armonica e regolare della savia e ben ordinata legislazione di un mondo ideale. La poesia romantica per l'opposto è l'espressione di una forza misteriosa che tende mai sempre verso una creazione unica, e fa emergere come un mondo meraviglioso dal seno del caos. »

A questo torrente di antitesi eloquentissime, che si succedono a guisa di oracoli tenebrosi, laddove più si attendea una chiara e pretta dimostrazione di fatti, chi non sarebbe tentato di tôrre in prestito la frase di uno scrittor celebre, e dire al critico: *citoyen, tâtez votre pouls?* — Non so da prima come, assimilandosi la poesia antica alla rivelazione armonica della ben ordinata legislazione di un mondo ideale, possa poi questo mondo ideale medesimo non altrove rinvenirsi che nella ilarità, nella sensualità, e in quel fuggitivo presente che per la fantasia è pari al punto matematico, di cui tutti parlano senza che alcuno sappia dove si trova. Ma, dicendosi che il genere romantico riunisce la natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio ed il giocoso, dobbiamo noi intendere che negli antichi era natura senz' arte o arte senza natura? che la prosa mista alla poesia ne' romantici sia la prosa del pensiere o la prosa del linguaggio? che il giocoso giunto al serio sia il giocoso dell' azione fondamentale o quello de' caratteri che vi si aggruppano intorno con diversa tempra per promuoverne lo scioglimento?

Nella dottrina del critico queste ultime espressioni debbono dunque riferirsi allo sviluppo de' particolari e non al fondo degli orditi: chè altrimenti sarebbe difficile il concepire in che mai consista una tragedia tendente a suscitar commo-

zioni di terrore o di pietà, ove l'azion fondamentale sia scherzosa, e il pensiere che vi domina, prosaico. E in questo caso tutto quel corredo d'antitesi importa fra classici e romantici differenze, non di poesia ma di materia, non d'idea ma di esecuzione, non di generi ma di gradi. Che i romantici tirino poi le loro opere dal seno del caos, a far contrasto co' classici che le tirano dal seno dell'ordine; che gli uni riuniscano la vita e la morte, a far contrasto con gli altri presso i quali vi ha forse vita senza morte, o morte senza vita, ciò può esser verissimo e luminoso; ma io ne taccio, perchè sento la mia insufficienza in poterne penetrare il significato.

Questo a me sembra irrepugnabile, che, non ostante sì potenti sforzi, l'indole della poesia romantica, considerata come di genere assolutamente opposto alla classica, rimansi tuttavia nel buio, e per conseguente vaga ed incomprensibile ad ogni spirito retto la distinzione ammessa con tanta pompa di preliminari fra le due scuole. Ed ho voluto talvolta supporre che in quanto a me ciò dipendesse da un difetto intrinseco anzi della mia mente che della dottrina in sè medesima: quando, imbattendomi in diversi moderni scrittori, mi sono avveduto di aver compagni di non comune autorità. E siccome osando io citarne di francesi o d'italiani, questi non sarebbero di alcun peso nell'animo prevenuto dello Schlegel, mi giovi rivolgermi agli Alemanni, ed esaminar brevemente le opinioni su quest'oggetto di due soli fra essi, il primo de' quali è il proprio fratello di lui Federico Schlegel. La confusione che questo per altro valente ingegno apporta, senza volerlo, nel sistema sin qui combattuto, e ch'ei pur si proponeva di difendere e di chiarire, può nettamente rilevarsi dal seguente passo, in cui egli si è industriato di determinare ciò che chiama la natura del genio romantico.

« Indipendentemente dalla sua intima relazione colla vita, ciò che distingue questo genere, come poesia vivente di tradizione, dalla semplice poesia allegorica di pensieri, è il sentimento d'amore che vi domina col cristianesimo e pel cristianesimo, dove la stessa sofferenza non appare se non come un mezzo di glorificazione. Il serio tragico dell'antica teogonia de' tempi pagani si risolve in uno splendido gioco

dell' immaginazione, per la manifestazione del quale si scelgono tra le forme esterne dell' esposizione e del linguaggio quelle che rispondono meglio al sentimento di amore interno e al gioco dell' immaginazione. Il romantico non designando in questo senso che la vera bellezza ed il vero pensier cristiano, bisognerebbe a parlar propriamente che ogni poesia fosse romantica. Nel fatto, il genio romantico non è per alcun modo in contraddizione con ciò che è antico e veramente antico. La tradizione di Troia e i canti di Omero sono interamente romantici. È a dirsi lo stesso di ciò che vi ha di veramente poetico ne' poemi indiani, persiani, e negli antichi poemi dell'Oriente e del Nord. Questa scuola del Nord e le sue poesie non si distinguono da ciò che è veramente romantico, se non per un grado minore di bellezza cristiana e per una immaginazione meno regolata: ma laddove la vita più alta è riguardata ed esposta con sentimento e con un entusiasmo profetico, vi si veggono uscir fuori alcune scintille di quell' amor divino, di cui il centro e l' armonia non si trovano per noi che nel cristianesimo. Delle tenui manifestazioni di questo sentimento sono disseminate e sparse anche ne' tragici antichi, non ostante la maniera cupa e lugubre ond' essi ravvisano l' universo. L' amore interno scoppia da per tutto in nobili caratteri, anche in mezzo a errori e a vani fantasmi. In Eschilo e in Sofocle non è solamente l' arte che è grande ed ammirabile, ma è altresì la loro intenzione e lo spirito da cui sono animati. Non è dunque ne' poeti dell' antichità pieni d' immaginazione, ma in coloro che sono dotti e studiati, che manca il romantico. Così il romantico non è punto opposto a ciò che è antico, ma solamente a ciò che noi abbiamo falsamente stabilito sotto questo nome, a ciò che non è se non imitazione delle forme degli antichi senza il menomo amore interno: come dall' altro canto il genere romantico è opposto al genere moderno, cioè a quel genere che vuol fondare tutta la sua influenza sulla vita, rannodandola interamente al presente, e rinchiudendosi nella realtà; in modo che esso non potrebbe evitar di cadere sotto il giogo de' tempi e della moda, per quanto fosser pure le intenzioni e la materia. »

Ignoro se a ciascuno sia facile il conciliar le parti di que-

sto ravviluppato passo, tanto da coglierne un senso intero e compiuto. L'autore sembra innanzi tutto riguardar come poesia vivente di tradizioni quella de' moderni romantici, e come poesia allegorica di pensieri quella de' classici antichi: e intanto basta il più leggiero esame a convincersi che le creazioni di Dante, ben sicuramente moderno, rappresentano in gran parte una continuata poesia allegorica di pensieri; e le creazioni di Omero, ben sicuramente antico, rappresentano in parte ancor più grande una poesia viventissima di tradizioni: poichè l'uno spazia ne' più incomprensibili misteri intorno a Dio ed all'umanità; e l'altro non fa che narrar con fiorite immagini quanto era già nella memoria degli uomini intorno a' fatti ed alle conseguenze della guerra di Troia. A dir vero, l'autore sforzasi di spander vivissima luce, se non nelle cose, almeno nella sua maniera di concepirle, allor che dice in termini aperti che il genere romantico si distingue dal classico per quel sentimento di amore interno che per l'influenza del cristianesimo potentemente vi domina: ma quella luce si converte subito in tenebre foltissime, allor che soggiugne che le tragedie greche abbondano anch'esse di questo amore interno, e che i canti dell' *Iliade* sono interamente romantici; perchè mette il lettore nella crudele alternativa o di credere che Omero e Sofocle fossero cristiani, o di conchiudere, contro la massima dal critico stabilita, che vi abbia pure una poesia romantica indipendente dal cristianesimo. È altro allora il sistema di Federico Schlegel, che un edificio senza armonia e senza base?

È certo a ogni modo, che i due illustri fratelli sono in pienissima discordia fra loro; e, salvo le gentili espressioni e i modesti elogi, l'uno mostra di non consentire punto nelle dottrine dell'altro: il che non sarebbe avvenuto (ed è ciò solamente che m'importa di osservare), se realmente quelle dottrine fossero state corredate di qualche apparenza di verità. Guglielmo pone che gli antichi ravvisavano l'universo da un aspetto ilare e sensuale, e che tutta la loro poesia era chiusa ne' limiti del presente: Federigo asserisce che gli antichi ravvisavano anzi la natura da un aspetto cupo e lugubre, e che il rannodar la vita al solo presente è il biasimevole difetto in

cui caddero spesso i poeti moderni. Il primo, dando risalto a mille opposte qualità, traccia con mano ardita ed autorevole una profonda linea di separazione tra i moderni romantici e i classici antichi; il secondo, riconoscendo solo in essi una cotal differenza di gradi, sostiene con voce non meno autorevole ed ardita, che non vi ha in sostanza fra loro alcun positivo contrasto; e colloca Omero alla testa de' romantici. Ad accrescer gl' impacci, quest' ultimo soggiugne che il conio romantico non manca in realtà agli antichi, bensì a quei fra' moderni che solleciti ad imitar le forme degli antichi, non sanno punto imitarne l' anima. Ciò è ben possibile: ma invece di dire che alle opere di costoro manca il conio romantico, perchè non far uso del comun linguaggio de' secoli, e dir che in essi manca ingegno, spontaneità e bellezza? Era dunque per sostituir de' nuovi a vecchi vocaboli che si è voluto stordir l' Europa con tante lambiccate astrazioni?

Dopo Federigo Schlegel apparve il Menzel, scrittor lodatissimo e tuttavia vivente, il quale nella sua ingegnosa opera di recente pubblicata intorno alla letteratura tedesca, accoglie anch' esso, come per consuetudine, onde oggi non è più lecito di allontanarsi, quella famosa distinzione fra le due scuole; nel visibile scopo d' indagar le vie onde vennero amendue promosse con più o men di credito in Alemagna. Se non che nell' introdursi all' esame della seconda, ei fermasi attonito a' primi passi, come viaggiatore che imprende a percorrere ignotissime regioni; e prelude irresoluto in queste notabili parole: « Or lasciando la scuola antica per passare alla romantica, noi incontriamo su questo cammino una strana difficoltà: non si sa esattamente ancora quel che debba intendersi per poesia romantica. » La confessione, a dir vero, è ingenua, e abbastanza scoraggiante dopo tanti anni di strepito. Nel chiamar francamente *strana* quella difficoltà, il Menzel fa trasparir la maraviglia da cui è preso nel veder che la storia delle lettere non ancor ne possegga lo scioglimento: e ciò prova che le sottili elucubrazioni di coloro i quali credettero scorger le cose con matematica evidenza, non riuscivano a lui nè sufficienti, nè giuste, nè chiare: non è quindi però da stupire se altri di men veloce ingegno si trovi

a ragion più forte in un caso identico. Ma, nel voler dissipare quelle nuvole incantate, fu egli stesso più felice de' suoi predecessori?

Il merito veramente insigne del Menzel è di non perder mai d' occhio il lato morale delle quistioni ch' egli agita; quasi nulla in letteratura sia più importante per lui quanto il considerar l' influenza ch' essa esercita in danno o in vantaggio de' costumi: ed è metodo che rende cara la lettura de' suoi scritti ad ogni anima bennata. Rincresce nondimeno il vedergli spesso accettar con troppa sicurezza opinioni di cui non sembra ch' egli abbia dato a sè stesso alcun minuto conto; poichè trascura di esporre le cagioni per cui le reputa vere, e toglie quindi a chi ne dubita ogni mezzo di abbracciarle per libero convincimento. Tali sono, a cagion di esempio, quelle che spiegano l'indole del Destino col contrasto della libertà e della necessità, di cui tenni proposito nel precedente capitolo: tali ancor quelle che, accattando stentate analogie dalle arti del disegno, pretendono ravvisar nelle produzioni della poesia un carattere statuario e pittoresco, di cui dovrò favellare a lungo nel capitolo seguente. In simil modo ei piacesi le più volte a dipingere più che ad esaminare; e i suoi giudizii si risolvono allora in una serie di ritratti che allettano per la vaghezza delle tinte, ma non rischiarano molto sulla verità degli oggetti: poichè all' ufficio di critico gli fan sostituire, senza ch' ei se ne avvegga, quello di poeta, ed a' ragionamenti severi un linguaggio scintillante di antitesi e di metafore.

Il Menzel dunque ammette tre diversi generi di poesia, che a niuno, secondo lui, può esser dato confondere: l' *antica,* di cui furono autori i Greci; la *romantica*, appartenente di diritto al medio evo; la *moderna* finalmente, introdotta in Europa verso tempi a noi più prossimi. Noto di passaggio ch' ei sembra riguardar quest' ultima come una specie d' infelice impasto, formato con apparenze di novità dalla imitazione artificiosa delle due prime, e derivante più dalle riflessioni di una perspicace intelligenza, che dagl' impeti di una immaginazione spontanea. Vi ha forse un gran fondo di verità in questo particolar giudizio, e mi sarà uopo di favellarne altrove più

tritamente. In quanto alla poesia romantica di cui propriamente qui si ragiona, dopo aver discorso rapidamente le svariate e incompiute significazioni onde altri si avvenne a concepirla, ei congegna nuove guise di espressione per dir presso a poco le medesime cose; e la fa consistere in certo che di *meraviglioso* e di *segreto* che sta, dic'egli, in opposizione con la *chiarezza* della poesia antica, e riconosce una origine tutta religiosa; perchè fondasi sulla fede nel soprannaturale, e in tutto ciò che trovasi collocato di là da' sensi; e quindi si lega intimamente al cristianesimo.

Non so ravvisar da prima, nè ciò ch'ei si voglia intendere per *segreto*, poichè ogni poesia importa una espansiva rivelazione dell'anima; nè come la *chiarezza* possa far preciso contrasto col *meraviglioso*, se già non si prenda quest'ultimo vocabolo per stretto sinonimo di confuso e di oscuro. A ogni modo chi non direbbe, che, ammesso per vero il contrasto, il critico miri a dedurne che la poesia antica, rivestendo carattere di chiarezza, sia da tenersi tanto più spoglia d'ogni specie di meraviglioso in quanto non legasi punto al cristianesimo? E nondimeno questa interpretazione, che sembra risultar sì facile dal passo citato, è da lui poco appresso implicitamente smentita. « La poesia antica, ei soggiugne, tirò il meraviglioso della religione dal cerchio delle cose naturali; la romantica fece dello stesso cerchio delle cose naturali certo che di meraviglioso e di mirabile. » Questa sentenza non è in fondo che un giuoco di parole astratte, che una di quelle splendide antitesi di cui tanto si compiaccion gli Alemanni: per me torna lo stesso; non essendo men vero ch'essa contraddice alla sentenza precedente: poichè, se la poesia antica avea pur essa un meraviglioso attinto da idee di religione, quest'ultimo non si oppone alla chiarezza, e non è proprietà esclusiva della sola poesia romantica. Ov'è più allora la distinzione per lo innanzi sostenuta?

L'autore assume che questo meraviglioso inerente alla poesia romantica si può scoprir da' poeti in cinque sorgenti diverse: 1° nell'indole degli avvenimenti; 2° nell'altezza de' caratteri; 3° nello spettacolo dell'universo; 4° nelle dottrine cattoliche; 5° nella tempra nazionale de' popoli. Siccome

egli parla della poesia in generale, ed io della sola poesia drammatica, la terza di queste cinque sorgenti del meraviglioso esce della sfera delle mie ricerche; chè la tragedia intende a ritrarre sulla scena le vicende dell' uomo e non lo spettacolo dell' universo. Inutile mi è altresì la quarta, perchè indica differenze di materia e non di genere; tanto più che, non potendo essa eccitar simpatie che ne' soli cattolici, il critico la sfata egli stesso come da meno, o sia come destituita d' ogni pregio di universalità. Non mi è alfine di alcun bisogno l' occuparmi della quinta, convenendo egli che i Greci furono anzi i primi a trarne grandissimo partito, e ad imprimere stampa eminentemente nazionale alle loro poetiche produzioni: onde con una espressione abbastanza singolare dice anch' egli che quei classici erano in ciò essenzialmente romantici. Riman dunque ad esaminare se il meraviglioso che si cava dagli avvenimenti e da' caratteri poetici fosse veramente sconosciuto dagli antichi.

A chi giova cercar lo scioglimento di una quistione nelle verità più universali, deve innanzi tutto riuscir difficile il comprendere, come un teatro che ha desto un sì costante e vivo entusiasmo in tutti i secoli, potesse altrimenti produrre questi effetti che per l' abbondanza del meraviglioso nella pompa degli avvenimenti e nella forza de' caratteri: perocchè le grette combinazioni di casi volgari e le scarne dipinture di uomini volgarissimi che vi si possono trovar soggetti, sono incapaci di accendere e di portar tant' alto la fantasia degli spettatori. Nè vorrò al certo ricalcar le vie di già battute, e aggiugner nulla di nuovo a quanto dissi intorno alle prodigiose doti della immagine fondamentale che i Greci si tolsero a germe de' loro componimenti in questo ramo di poesia; doti che sparirebbero, ove non fossero temprate di quel meraviglioso che lor conferisce grandezza e risalto. Riserbandomi dunque di estenderne altrove gli sviluppi con l' analisi particolarizzata di quel teatro, mi restringerò qui a citare un passo dello stesso Menzel, il quale mi sembra efficacissimo a dar da sè solo un' ultima per ora e luminosa prova del fatto che ho impreso a stabilire.

« Nella tragedia antica, dic' egli, il Destino era inesora-

bile, ferreo, veramente sublime, terribile e degno della nozione che noi dobbiamo avere del fato imprescrutabile. Esso stava come eterna necessità in opposizione alla libertà che contrasta col cielo, e la misura della sua sublimità stava nell' altezza e nel merito dell' eroe. Quanto più libero, grande e divino era l'eroe, tanto più vigorosa, profonda e santa era la potenza che lo soggiogava. Il combattimento degli eroi contro il Destino era l' idea fondamentale della tragedia; e il Destino che certamente in sè rimane insuperabile e sempre uguale a sè stesso, dovea ricevere dalla energia della resistenza e del valore della sua vittima una grandezza relativa, la sola che gli convenga nella poesia. Il criterio della tragedia stava dunque nella libera volontà, nella forza e nel merito intrinseco dell' eroe. Quanto più grande e meritevole era l'eroe, tanto più potente era il Destino, tanto più sublime il combattimento, tanto più nobile la poesia. L'eroe colla sua resistenza formava la misura della composizione. »

Che il Destino de' Greci rappresentasse tutt' altro che la necessità in contrasto col voler libero dell' uomo; ch' esso costituisse, non l'idea fontamentale della tragedia, bensì il poetico nodo che raccoglieva in un sol gruppo e trasportava nelle regioni dell' immensità le accidentali e disastrose rivoluzioni della vita in cui unicamente quella idea era riposta; sono dottrine che io confido aver nettamente rischiarate altrove. Ma sia pur dato a ciascuno l' interpretare i fatti a suo modo; domando: si può con più brevi parole di quelle adoperate dal Menzel rilevar l' esistenza del maraviglioso che ad un tempo anima e governa gli avvenimenti e i caratteri del teatro antico? E dove ne rinverremo di più straordinario ed efficace, se quei caratteri e quegli avvenimenti, tali quali il critico ce li pone sott' occhio nel loro ideale disegno, debbono per amor di sistema supporsene privi?

I commenti sono superflui quando i fatti ed il buon senso ci menano da sè soli e direttamente alla scoperta del vero. Nè stimo potersi trarre da sì laboriosi e complicati esami, se non quest' unica ed irrepugnabile induzione, che determinandosi il meraviglioso a principio vitale della poesia romantica, essa non ci riesce da questo aspetto diversa in nulla dalla

classica, la quale se ne mostra pure doviziosamente fornita; e che sino a quando altri dati meno fantastici ed arbitrarii non ci vengono addotti dagli eruditi, le tante elucubrazioni onde si è procurato di stabilir la differenza che passa fra le due scuole, non ci somministrano sin oggi se non la prova evidentissima, che, ad eccezione di quella che si riferisce alle forme ed alla varia intensità degli sviluppi, non vi ha realmente alcun' altra specie di essenzial differenza fra loro. E questa prova è a' dì nostri convalidata dalla istantanea conversione degli stessi critici alemanni, i quali, non più indugiando a scorger tutto l' assurdo delle nuove dottrine fra essi nate su tale argomento, non sembrano ormai d' altro solleciti chè di temperarne il senso con mille interpretazioni e sottigliezze, perchè la gloria della lor patria letteratura non rimanga esposta più oltre al ridicolo di averle sì a lungo sostenute.

CAPITOLO QUARTO.

DELLE DOTI PLASTICHE O PITTORESCHE RAVVISATE DAI CRITICI NELLA TRAGEDIA.

Dottrina dell' Hemsterhuis intorno a ciò che distingue la pittura dalla scultura. — Partito che ne ha tratto lo Schlegel, supponendo la poesia classica ispirata da genio statuario, e la romantica da genio pittoresco. — Inesattezza di questo avviso: relazioni di latitudine dicrescente in cui si trovano per natura collocate l' una presso l' altra l' epopea, la tragedia, la pittura e la scultura. — Ordine ascendente onde queste diverse arti s' ispirano fra loro, secondo la varia estensione dello spazio in cui esse rispettivamente si aggirano. — Cenni su due quadri del Poussin e del Girodet, dati a prova di questo fatto. — Altri argomenti desunti dalla possibilità per lo spettatore di supplir da sè a tutto l' invisibile nelle arti poetiche, e dalla impossibilità di fare altrettanto nelle arti del disegno. — Il Laocoonte del poeta esaminato in parallelo col Laocoonte dello scultore. — In qual senso è da intendersi che la poesia possegga la facoltà di dipingere. — Teoria dello Schlegel fallita nell' applicazione, per aver creduto scorgere nell' arte del poeta che immagina e detta una tragedia, quel che unicamente appartiene al mestiere degli attori che la rappresentano sul teatro. — Minuto esame di questa differenza. — Falso paragone fra un' epopea e un bassorilievo, fra una tragedia e un gruppo di statue. — Digressione particolarizzata sulle unità di tempo e di luogo.

Piacque all' Hemsterhuis di asserire, che i pittori antichi erano troppo scultori; e che per l' opposto gli scultori moderni son troppo pittori. A ben comprendere il senso di questa massima, bisogna indagar brevemente qual fosse la maniera di vedere di questo filosofo su tale obbietto. Egli assume che le bellezze nelle produzioni della scultura risaltano da tutt' i lati e in tutt' i loro possibili profili; onde non altro conviene a questo ramo dell' arte, che la maestà delle forme e il riposo delle attitudini, laddove l' espressione de' movimenti e degli affetti è propria esclusivamente alla pittura, che soggiace a condizioni diverse. Partendo da questo principio, egli osservò ne' moderni scultori molta industria in esprimere affetti e movimenti; e ne trasse la conseguenza che fossero

troppo pittori: credè scorgere ne' pittori antichi molta cura in dar calcati profili e forme riposate alle loro figure; e ne trasse la conseguenza che fossero troppo scultori.

Che il Socrate batavo sentisse la poca chiarezza e la poca precisione di una simil dottrina, lo dimostra il partito infelice a cui ricorse per allontanare una obbiezione ch' ei fece a sè stesso. Dappoichè, prevedendo con la sua ordinaria sagacità poterglisi domandare se il Laocoonte e l' Anfione mancassero in realtà di movimenti e di affetti; egli, per non impacciarsi a lungo intorno ad un nodo difficile a sciogliersi, lo tagliò arditamente, e disse che que' due celebri gruppi di statue dell' antichità appartengono più alla pittura che alla scultura. Discorra chi può su questo singolare aggregato d' induzioni e di premesse. Quel che importa di notare si è che in sostanza ei reputa biasimevole che uno scultore usurpi le proprietà del pittore, e che un pittore usurpi quelle dello scultore: in ciò ragiona da savio, e ne allegheremo più giù le prove. Del resto quella sua opinione, qualunque siesi, è riferita unicamente alle arti del disegno, e par dettata senza la menoma intenzione di fondarvi sopra un sistema.

Intanto lo Schlegel, appoggiandosi all'autorità dell' Hemsterhuis, e trasportando alla poesia un giudizio che nelle stesse arti del disegno è abbastanza equivoco, prende occasione di stabilire un' altra essenzial differenza fra i classici antichi e i moderni romantici: ed afferma che la tragedia tien più della scultura ne' primi, più della pittura ne' secondi; da che a suo credere il genio statuario ispirava gli uni, quando il genio pittoresco è il solo che ispira gli altri. Il lettore che si fermasse alle prime impressioni, stupirebbe al certo in udire che la tragedia di Sofocle fosse priva di affetti e di movimenti, e quella di Shakespeare priva di riposate attitudini e di maestose forme; essendo questa la sola conclusione ch' ei subito trarrebbe confrontando e congiungendo insieme le idee dello Schlegel con quelle di Hemsterhuis. E forse con magnanima indulgenza passerebbe la spugna su quella comparazione, riguardandola come introdotta frodolentemente nella stampa dell' opera da qualche bizzarro spirito che volle in tal guisa calunniar l' autore.

Ma nè l'opinione dell'Hemsterhuis fu esposta intera dallo Schlegel, il quale anzi la citò mozza per giovarsene a suo modo, nè tutti i lettori poteano esser disposti a rifrugar nell'originale per definirne i termini e sentir la falsità dell'applicazione che volea farsene alla poesia drammatica. Il perchè la novità del parallelo abbagliò le menti poco esercitate alla riflessione; e l'Europa non fu rivolta per un momento a contender d'altro che di tragedia-scultura e di tragedia-pittura; e, quel che è singolare, non sempre nel senso richiesto dall'inventore di questo linguaggio. Madama de Staël, nel ricapitolare i suoi giudizii intorno al teatro del Goethe, dice apertamente che quelle opere hanno le belle forme e lo splendido nitore del marmo, ma che ne hanno altresì la fredda immobilità: e rammento aver letto in Londra, in una produzione periodica assai pregevole, che l'*Adelchi* del Manzoni era *sculptural tragedy*. Ecco epiteti stranamente applicati a drammi moderni e romantici.

Il Menzel fece di più. Non solamente stimò scorgere anch'egli l'impronta dell'arte statuaria ne' classici e quella dell'arte pittoresca ne' romantici; ma trovò inoltre una poesia ispirata da genio *architettonico*, anteriore alla classica; un'altra ispirata da genio *musicale*, anteriore alla romantica; ed attribuì finalmente a quella de' nostri tempi di essere ispirata da genio *drammatico*. Per buona ventura i secoli fioriti per poesia architettonica e musicale, se pure ve ne furono, non ebbero teatri nel vero significato del termine; ed io son libero da ogni obbligo di favellarne. Ma nel nostro secolo in cui il teatro occupa tanta parte nella immaginazione de' poeti, come potrò favellar di *drammi* ispirati da genio *drammatico*? Attenderò che il pleonasmo sparisca per cura di qualche dotto critico, e mi restringerò intanto ad esaminar di proposito le sole doti plastiche o pittoresche della tragedia: sì perchè l'ho promesso nella Introduzione, ove ho indicata questa maniera di vedere come uno de' primi traviamenti della critica comparata; e sì perchè, ripeto con sincero animo, una opinione dello Schlegel non è da dispregiarsi; e, quando non si può seguirla, il francamente combatterla è il più nobil segno di rispetto che possa darsi all'autore.

Proponendomi di trattar questa materia e ne' suoi nudi principii filosofici e nella sua intelligibile applicazione a' fatti, siemi concesso di prender le cose un po' dall' alto, e di adoperare alquanto il metodo de' naturalisti, i quali per abbracciar la natura in tutta la varietà de' suoi prodotti, si sono saggiamente avvisati di esaminar gli esseri nelle moltiplici differenze e rassomiglianze delle loro qualità sensibili, onde con la guida dell' analogia restino concatenati insieme in un cotal ordine di successione che permetta allo spirito di ascenderne e discenderne facilmente le gradazioni, senza andar mai per salti, o incontrar vòti ne' passaggi da un genere o da un individuo all' altro. Considererò l' epopea, la tragedia, la pittura e la scultura come quattro distinti rami dell' arte; e mi studierò d' investigare quali sieno le precise attinenze ond' essi trovansi collocati l' un presso l' altro, e quale in sostanza il legittimo aiuto che nella sfera de' loro mezzi rispettivi essi possono a vicenda prestarsi.

L' epopea non parla direttamente che alla fantasia: quindi essa non descrive con tratti risentiti se non le sole azioni: ed appena indica sotto indeterminati contorni gli esseri da cui quelle emanano; lasciando a chi legge l' arbitrio di gettarli in una forma per rappresentarseli alla mente in una tal quale realità visibile. L' immensità del tempo e dello spazio è per ciò solo aperta innanzi all' epico, il quale, passeggiandovi senza ostacoli, or si mostra in persona, e svolto l' inviluppo di grandi avvenimenti, canta in ordine alterno spedizioni, guerre, naufragii, rovine e commozioni politiche d' ogni specie; or si nasconde dietro a' suoi medesimi personaggi, e facendoli operar da sè soli, ne moltiplica all' infinito il numero e le vicende; or cessando lo strepito della tromba, e cangiando tuono e misura, si abbandona a' voli della lirica, alle grazie dell' erotica, a' compianti dell' elegiaca poesia. Vasta quanto l' universo, l' epopea lo percorre, lo agita, lo comprende; e i suoi prodotti non hanno altre dimensioni ed altre leggi, che quelle stesse dell' universo in movimento.

La tragedia non parla alla fantasia che per mezzo de' sensi: quindi per essa la necessità di dar forme aperte e finite agli esseri di cui intende descrivere le più notabili azio-

ni; ed è per ciò solamente che il tragico, escluso egli stesso dalla scena, si trova situato in un elemento, che per riuscir comprensibile a' sensi, è necessariamente men vasto. Ma se egli è astretto a scendere dalle regioni dell' immensità, può almeno disporre a suo piacimento di una sufficiente parte del tempo e dello spazio: se dee restringere il numero e le vicende de' suoi personaggi, può metterne in mostra di moltiplici condizioni, e non prescriversi limiti se non in quanto gli bisogni ad evitar confusione o disordine: se dee rappresentare esseri visibili, può almeno imprimer loro movimenti continuati, e derivarne una serie di atti successivi che appaghi rapidamente ed animi senza stento le simpatie morali dello spettatore. Le restrizioni che se le impongono e i vantaggi che le restano fan così della tragedia la rappresentazione visibile di uno de' più splendidi episodii dell' epopea.

La pittura, non parlando alla fantasia se non anch' essa per mezzo de' sensi, e del solo senso della vista, oltre alle restrizioni della tragedia, ne ha pur altre che le son proprie. Essa descrive esseri visibili sotto forme determinate ed esplicite: ma il tempo, quasi arrestato nella sua corsa, non mette ad arbitrio di lei che un solo de' suoi fuggitivi istanti; i corpi, quasi inceppati ne' loro principii di vita, non le abbandonano che un solo de' loro movimenti diversi. Per quanto l' artista sappia sceglierne di fecondi e propizii, quell' istante è unico, e non ha successioni; quel movimento è isolato, e non ha catena di sviluppi. Lo spazio intanto le rimane, il quale, benchè circoscritto, può facilitarle l' introduzione di molti personaggi, che con la varietà delle loro sembianze e con l' armonia della loro collocazione sveglino almeno negli sguardi dello spettatore l' immagine di un movimento che non è ne' loro atti. E la possibilità di porre i suoi soggetti in fondo a una campagna abitata o deserta, sotto un ciel puro o tempestoso, e circondarli di tutte le illusioni della prospettiva, è alla pittura di tal merito ch' essa può considerarsi come una delle più belle scene della tragedia.

La scultura infine, partecipando di tutte le restrizioni della pittura, è ancor priva di que' mezzi di cooperazione che

conferiscono a quest' ultima, quando non riproduce ritratti isolati, un apparato di pompa, e per così dire di magnificenza teatrale. Sia ch' essa rappresenti un gruppo o un individuo, l' immobilità delle attitudini, la limitazione del tempo a un sol rapido momento, non sono in lei compensate da veruna di quelle circostanze, che attinte dalla natura esterna delle cose, determinano in ampio modo gli accidenti del luogo ove i personaggi operano, e dan così risalto e illusione complessiva alle opere della sua rivale. Concentrata in un sol punto dello spazio, spoglia di quel concorso estraneo ma efficacissimo di scene che possano ingrandirne gli effetti in faccia a' sensi dell' immaginazione, ella rimansi come sottratta al resto dell' universo, e non offre che una delle immagini staccate della pittura.

In quanto a ciò che dissi pocanzi della tragedia, par che Torquato Tasso non sapesse giudicarne altrimenti, benchè lo esprima in una maniera indiretta: ei la riguarda come un semplice episodio dell' epopea, rinchiuso in limiti da poter divenire nettamente comprensibili a' sensi. E mi è gradevole d' invocare la sua opinione, perchè in questo incontro è ingenua e non dettata da cure di vincer lutte filologiche. In una sua lettera al patriarca di Gerusalemme, data in Ferrara il 3 aprile del 1576, egli dice: « Il prologo deve a mio giudizio conformarsi, se non nel nome, almeno nell' ufficio e negli affetti *alla parte dell' epopea chè è prima in ordine:* e in esso debbono farsi tutte le narrazioni delle cose passate, se però alcuna particolar ragione nol vieti. » Ma, ritornando al parallelo generale, un esempio renderà più aperte le differenze indicate, ove si voglia per poco supporre che l' epopea, la tragedia, la pittura e la scultura si accordino insieme a rappresentar ciascuna dal suo canto la morte di Ettore, qual si crede avvenuta nella disastrosa guerra di Troia.

L' epico, mettendo in movimento innumerevoli eserciti ed armate, narra le battaglie che con dubbia sorte fan passare or dall' un canto or dall' altro la vittoria; la parte che tutte le divinità del cielo prendono a quella lutta sterminatrice; i danni prodotti dall' orgoglio, dalla gelosia e dalla indomabile discordia de' capi; il cruccio e la ritirata di Achille,

che, accrescendo i pericoli e i disastri, fan correre il sangue a rivi pe' campi della Troade; la nobile pietà, l'ardire impetuoso e la caduta di Patroclo, onde Achille ricondotto alle pugne pel desiderio di vendicarlo; lo scontro terribile de' due sommi guerrieri, che sembra far arretrare di meraviglia e di spavento tutta la natura; la fine gloriosa ed infelice del difensore di Troia, e le lacrime di un vecchio re, che, prostrato a' piedi dell' uccisore del figlio, ne domanda in grazia il cadavere; i gemiti finalmente, la desolazione e la pompa funebre che accompagnano l' eroe abbattuto al sepolcro.

Il tragico non può trarre alcun profitto da questa immensità di apparato: ei deve abbandonare quelle vaste macchine, restringere la sfera degli avvenimenti a que' soli che precedettero di poco la lutta de' due eroi, e concentrar l' attenzione pubblica nella strepitosa morte dell' un di loro. Ma grande latitudine pur gli rimane per lo sviluppo di tutte quelle passioni che gli esprimono il cruccio implacabile dell' uno, la generosa resistenza dell' altro, i palpiti e i terrori delle falangi spettatrici; e attenendosi al solo principale episodio che l' epico tratteggiò in mezzo a tanto corredo di moltiplici circostanze, può nondimeno conferirgli tutta la magnificenza e la solennità di cui la scena è capace.

Il pittore è obbligato a stringere ancor di più il cerchio de' fatti, e, non potendo che sceglier l' istante in cui l' asta di Achille è già penetrata nel petto del suo valoroso nemico, mostrar questo coperto di sangue e dibattendosi negli aneliti della morte. Ma pur qualche spazio gli avanza per animar quel caso memorabile della presenza de' capi dell' esercito; e, indicando in lontananza un campo in tumulto, una città costernata, delle donne accorrenti, dà vivissimo risalto alla sola ultima scena del tragico.

Lo scultore, infine, privo di ogni moltiplicità d' individui e di ogni varietà di avvenimenti, può appena rappresentare il campione di Troia, il quale, agonizzante per l' atroce ferita, mette l' estremo respiro nelle braccia di qualche suo fedele, che in atto di violentissima agitazione lo regge e lo deplora.

Da questa prima serie di considerazioni risulta, che le

quattro indicate arti sorelle, mentre tutte si aggirano ugualmente nel campo della fantasia, sono però disposte fra loro, se così è permesso di esprimersi, come altrettante sfere concentriche, di cui l'una chiude l'altra nella sua circonferenza, secondo la rispettiva e gradual dimensione che è stata lor conferita dalla natura. Quindi ciascuna dee sentirsi come spinta sempre a cercar tempi e spazii di là da' suoi particolari dominii, per collocarvi con la maggior possibile dignità le combinazioni altissime ch'essa è atta a produrre. Nè vi ha mezzo a pretendere che le arti della poesia, le quali abbracciano l'universo e si estendono fino al mondo degl' inintelligibili, abbiano ad invocar l'aiuto dell'arti del disegno che han confini sì determinati e ristretti. Chi ha più, non ha mai ricorso per ingrandirsi all'assistenza di chi ha meno.

Si dirà che questo è un considerar la differenza fra le varie arti della fantasia dal solo aspetto della lor materiale ampiezza, e del più o men vasto numero di oggetti ch'esse possono rispettivamente abbracciare; che le arti del disegno han sicuramente nell'ideale della espressione e nella bellezza delle forme corporee de' personaggi di cui riproducono l'immagine, qualche cosa di straordinario che abbondantemente compensa in esse la qui notata deficienza di mezzi, e le colloca in pari, se non pur forse in maggiore altezza che le altre. — Ma procediamo con ordine. Vedremo fra poco e donde derivi questo pregio, il quale al certo è innegabile, e se in realtà sia dato all'imitazione poetica di trarne alcun utile partito. Limitiamoci a determinar per ora, in continuazione di questi primi paralleli, a quali propriamente delle suddette arti appartenga l'intrinseco ed efficace potere d'ispirar le altre.

Che la tragedia tenda del continuo, senza uscir de' suoi limiti, ad innalzar sè stessa verso l'epopea per irradiarsi della sua luce, lo prova il bel motto di Eschilo, il quale a ciò solo attribuiva gli applausi onde le sue drammatiche produzioni erano accolte in Atene, e quindi piacevasi a non additarle altrimenti se non quai semplici rilievi delle abbondanti mense di Omero. E i Greci, che soleano risalire all' *Iliade* per indagarvi le varie origini della tragedia, intendevano benissimo

questa feconda maniera di concepir le cose. Ma, essendo arbitra di tanta estensione di tempo e di spazio, come potea la tragedia seguir le tracce della scultura, la quale non ha del tempo che un solo istante, non dello spazio che quanto è necessario a dar sostegno a' piedi delle sue statue? E chi a far l'elogio dell'arte teatrale avrebbe mai detto che le opere di Eschilo non fossero che rilievi delle mense di Fidia?

E non che le arti della poesia possano in nulla giovarsi delle arti del disegno, sono anzi queste ultime che ad ingenerar prodigi han bisogno assoluto di avvicinarsi alle prime. Le opere della pittura e della scultura non consistono in una gretta combinazione di linee e di risalti, di ombre e di luce: senza l'ispirazione poetica, che sola è capace d'infiammar la fantasia e d' invilupparla ne' suoi prestigi, esse non sarebbero che stentate imitazioni di una natura già morta. Per conseguenza è di tanto men logico il supporre che un poeta sia diretto ne' suoi lavori da genio pittoresco o statuario, in quanto il pittore e lo scultore han d' uopo essi stessi di venire animati da genio poetico per dar prove meravigliose della loro abilità: ed è notissimo che ad esprimere certe idee essi han dovuto ricorrere fino al linguaggio della musica, che è parte integrale di poesia; poichè parlasi dell' armonia di un quadro per dinotare il felice accordo de' suoi complessi, come si parlerebbe dell'armonia di un canto.

La storia inoltre ci ha trasmesso due fatti generali, che son come suggello alla verità di quanto è stato esposto di sopra Presso tutti i popoli della terra le arti della poesia nacquero e si svilupparono sempre antecedentemente alle arti del disegno: il che è argomento evidentissimo che le prime stanno da sè, procedono indipendenti, e non han mestieri di attender lumi e direzione dalle seconde. Presso que' popoli, per l'opposto, ove le arti della poesia non fiorirono mai col dovuto splendore, le arti del disegno non mai giunsero ad alcuna straordinaria eccellenza; il che altresi è argomento che non quelle di queste, ma queste han bisogno di quelle per divenir grandi e perfette. E in che le statue greche son superiori alle statue egizie, se non nella ispirazione poetica di cui le une abbondano, perchè opere di scultori eminentemente

poeti; le altre mancano, perchè opere di scultori senza elevatezza di anima?

Nè la dottrina che io combatto è adoperata solamente a invertir l'ordine onde le belle arti si trovano collocate fra loro sopra latitudini decrescenti e successive: quel che stupisce da parte de' critici è il volere inoltre far merito alla poesia di tôrre in prestito le sue immagini dalle arti del disegno, come se a rinvenirne da sè medesima ella mancasse di facoltà potenti ed intrinseche; quando si dovrebbe in contrario apporle a biasimo che, scendendo dalla immensa sfera ove la natura l'ha esaltata, ella si avvisi di accattar pregi da due arti, le quali sono più in istato di chiederne che di darne. Dappoichè, ripeto, se è lodevole in chi ha meno il cercar di aggiungere alle proprie e limitate qualcuna delle bellezze di chi ha più, non è certamente lodevole in chi ha più l'obbliar le proprie ed altissime per abbellirsi delle qualità di chi ha meno. A chiarir meglio questo principio, allegherò un particolare esempio, cavato unicamente dalla pittura.

Nella collezione del Louvre si veggono in Parigi due dipinture rappresentanti il diluvio, una del Poussin, l'altra del Girodet. In amendue manifestasi l'intenzione di non ritrarre sulla tela che un solo episodio di quel tristo e memorabile avvenimento. Ma, se amendue in quanto alla esecuzione ci riescono a prima vista ugualmente pregevoli, esse ci offrono, in quanto all'idea che vi domina, una diversità notabile: onde tutte le nostre simpatie sembrano piacevolmente concentrarsi per una occulta armonia di affetti nel contemplar la prima, e rincrescevolmente disperdersi, per un fenomeno interamente opposto, nel contemplar la seconda. E chi attentamente vi medita non può indugiare ad accorgersi che ciò deriva, perchè l'una si nobilita con l'inalzarsi verso arti di un ordine più vasto, l'altra si rimpicciolisce col discendere verso arti di un ordine più ristretto. Eccone in brevi termini la descrizione.

Alla destra del quadro, il Poussin rappresenta in piccole proporzioni un padre ed una madre che tentano un ultimo sforzo per salvar con sè stessi dall'imminente disastro un innocente fanciullo, unico pegno forse delle loro affezioni. Il

padre, salito su un' altura, tende sollecito ed ansioso le braccia alla consorte, che da una barca ove si è messa studiasi di porgergli il figlio: e par che la fluttuazione delle acque, percuotendo con violenza la barca, impedisca loro di arrivarsi, e li separi nel momento in cui essi più confidano di raggiungersi. Tutti i loro atti esprimono un sentimento vivissimo di desolazione e di terrore. Sul fondo, in lontananza, alcuni individui che, battuti dalle onde, vi si reggono a stenti col nuoto: altri più su, come desiosi d' inerpicarsi alla cima di qualche grand' albero a metà sommerso. Il cielo è avviluppato in foltissime e nereggianti nuvole: le tenebre si diffondono dall' alto con tremenda solennità fin sulla faccia della terra: e quell' aspetto di universale esterminio quasi raddoppiasi alla vista di uno smisurato serpente, che alla sinistra del quadro si trascica lentamente sulla superficie delle acque, come per trovare anche esso la sommità delle montagne che spariscono per gradi in quell' oceano di calamità. Tutto in questa meravigliosa tavola indica la profonda commozione onde la natura è in quell' istante agitata: tutto empie l' animo dello spettatore di silenzio, di costernazione e di spavento.

Il Girodet rappresenta un uomo di grandezza ordinaria, che cerca salvarsi con la sua famiglia da quella medesima general rovina. Egli ha tolto il vecchio padre sulle sue spalle; e arrampicato per una rupe, arriva con l' un braccio il tronco di un albero di cui vuol farsi appoggio e sostegno; mentre con l' altro tira a sè affannosamente la sposa e due figliuolini per menarli seco sull' alto. Ma nell' istante in cui egli ha già abbracciato l' albero, quello, non reggendo al peso, si spezza; l' infelice cade, e sembra compreso da una convulsione violenta; la donna piega a quell' urto inatteso, e trae giù tutto il gruppo; sostenendo l' un figliuolino sul petto, mentre l' altro, nel timore di vedersi separato dalla madre, si afferra a' capelli di lei, la riversa indietro, e concorre con la sua scossa disperata a render più inevitabile la caduta di tutti. Questa terribile immagine non è intanto collocata in alcuna conveniente scena che ne sostenga l' orrore con la dipintura di analoghe circostanze. Nuda, isolata, gretta, essa quasi la-

scia ignorare da qual flagello quei miseri tentino di preservarsi. Dell'acqua si vede scorrere in cima del quadro che si dilaga nel basso, ma senza la menoma estensione di prospettiva, e più rassomigliante allo sgorgo di una marea che alla inondazione di un diluvio. La testa di una donna sommersa scorgesi a'piedi, ma priva di effetto per la nudità dello spazio in cui tutto il dipinto è situato.

Or quale è l'uomo di buon gusto che non ravvisi nel primo quadro l'opera di un pittor-poeta, e nel secondo quella di un pittor-scultore? Il Poussin par che, dimentico del suo pennello, stringa l'arpa numerosa di Mosè; ed innalzandosi alla grandezza dell'epopea, canta la distruzione dell'uman genere, agita i cuori di religioso spavento, li trasporta nelle regioni dell'infinito, e pago della vastità della scena, già in sè stessa magnifica e commovente, atteggia le sue principali figure di una nobile semplicità, senza contorsioni, senza impacci, senza caricati colpi di colori. Il Girodet per contrario non obblia il suo pennello se non per discendere negli stretti limiti della scultura; e spogliando i suoi personaggi di ogni teatrale apparato, li circoscrive in un sol punto, come se non avesse a modificare che un masso informe di pietra. Quindi volendo acquistare in intensità quel che perde in pompa ed in ampiezza, egli accumula immagini sopra immagini, stenti sopra stenti, e dà forme a un gruppo in cui tutto è duro, forzato e travagliante. Il primo vi anima della viva scintilla di Prometeo, l'altro vi abbatte con la nodosa clava di Ercole.

Non è questo il senso in cui deve interpretarsi la massima dell'Hemsterhuis, laddove biasima che un pittore usurpi le proprietà dello scultore? E se vien biasimevole ad un pittore il seguir le orme dell'arte statuaria, che per molti aspetti ha dominii comuni con la sua, quanto sarà più ad un poeta, che, per fare altrettanto, abbandoni l'immensità della sua lontana ed eterogenea regione? E nel secondo de'due quadri enunciati vi è anche l'importuno filosofo, il quale viene a turbar l'artista con le sue analitiche riflessioni. Il vecchio del Girodet ha un sacchetto d'oro alla mano; indicante forse che l'avarizia non si stacca dalla età senile nè pure

ne' più gravi pericoli: idea probabilmente vera, ma fredda e disarmonica in quella circostanza, in cui si trattava di tutt' altro che di lumeggiare un carattere morale. Nè l'esempio di Anchise, che tratto sulle spalle di Enea si reca in grembo i suoi Dei penati, gioverà punto a giustificarla: chè la religione, ovunque s'introduca, è sempre ed altamente poetica; l' avarizia per l' opposto è prosaica, e nel caso di cui parliamo è stolta. In così reo frangente, quel vecchio che sembra di andare al mercato, avrebbe fatto assai meglio a tor seco un mantello.

Preveggo che molte difficoltà debbono insorgere su questa mia maniera di considerar le varie produzioni dello spirito umano: e la principale mi sarà forse indirizzata da coloro i quali, avvezzi a metter l' entusiasmo in luogo della ragione, diranno crucciosi che le antecedenti riflessioni mirano ad invilir le arti del disegno, e specialmente la scultura. Rispondo in generale che io qui espongo fatti e non coordino sistemi. Se quei fatti sono erronei, dee conchiudersi che io li ho male osservati: ma, se son veri, non può sensatamente imputarmisi che io li esalti o li degradi a capriccio; poichè in natura quel che è, è; nè le facoltà dell' uomo si estendono fino a cangiar le doti invariabili delle cose. È certo che ciascuna delle belle arti ha uno scopo determinato e de' mezzi esclusivamente proprii a giugnerlo; e dall' armonia che dee necessariamente essere fra questi mezzi e questo scopo, derivano per esse de' limiti più o meno ampii, che a niuna è dato di alterare arbitrariamente, senza cessar di essere quel che la natura ha pur voluto che sia.

E siemi concesso lo affiancarmi su di questo di un' autorità non sospetta. Allor che lo Schlegel parla con apparenti elogi de' classici antichi, animati da genio statuario, la sua intenzione apertissima è in sostanza di preferir loro in merito i moderni romantici, perchè a suo credere più felicemente animati da genio pittoresco. Diremo noi che in siffatto parallelo abbia egli mirato ad invilir la scultura? Sarebbe ingiustizia il supporlo: egli ha voluto indicar null' altro che la più ristretta sfera in cui si aggira quest' arte. Se non che l' amor del sistema gli ha impedito di scorgere che in faccia alla poe-

sia la pittura non rimansi meno insufficiente che la sua bella compagna; non meno incapace di prestare ad altre arti de' mezzi di cui non abbonda essa stessa: perchè, non mi resterò di ripetere, son prive amendue d'ogni successione relativamente al tempo, d'ogni ampiezza relativamente allo spazio; mentre la poesia passeggia nell'immensità, e dispone a sua libera posta del passato e dell'avvenire, dell'universo visibile e dell'universo invisibile.

A formarsi una più precisa idea di siffatti limiti, e chiarir nettamente l'applicazione che ci è utile di trarne pel nostro particolare obbietto, basti notare un'altra importantissima differenza. Le varie arti dell'immaginazione non posseggono indistintamente mezzi efficaci di dar proprietà compiute alle loro opere, in quanto a tutti gli effetti morali ch'esse son destinate a ingènerare in noi: vi ha costantemente in ciascuna di queste ultime qualche cosa di occulto e d'invisibile, a cui siamo noi chiamati a supplire con la reazione del sentimento: sì che in tutte debbesi distinguer sempre ciò che l'artista direttamente vi pone, da ciò che la fantasia dello spettatore, fecondando le prime, vi apporta indirettamente del suo. Sono quasi frammenti di ampie iscrizioni, a cui l'erudito supplisce, meditandone il senso. Ciò è sì vero, che le produzioni dell'arte riescono mute e gelide per coloro i quali per natura o per educazione sono privi di questa facoltà eminente e cooperatrice, onde tutto acquista innanzi all'uomo vita, ingrandimento e perfezione.

Or le principali e più generiche immagini che l'ingegno imita dalla natura, sono le forme, l'espressione, i movimenti e le scene: e benchè queste appartengano tutte a' dominii delle arti, non a tutte le arti è però dato di apertamente ritrarle. Se infatti si ravvicinano alquanto le sole due che fra le quattro additate arti sorelle occupano gli estremi, si vedrà che nell'epopea le forme corporee degli esseri e l'espressione sensibile degli affetti han bisogno di venir supplite interamente da chi legge o ascolta; poichè il poeta il quale parla direttamente alla sola fantasia, non può che rapidamente accennarle per volgersi tutto alla rappresentazione delle scene e de' movimenti: dove avviene l'opposto nella scultura; poichè, parlando alla vista,

e per conseguenza intenta a metter sott'occhio le forme corporee degli esseri e l'espressione sensibile degli affetti, lo scultore dee lasciar supplire a chi vede i movimenti e le scene; non potendo che accennar di passaggio i primi, e rimaner pienamente a supporre le altre.

Questa differenza di poteri, la quale non sembra importare a primo aspetto, se non che in quelle due arti facoltà e bisogni si contrappesano, convalida, benchè in apparenza nol mostri, la distinzione poc'anzi fatta, che l'una, per la varietà e moltiplicità degli effetti che è capace di produrre in noi, resta di un ordine più ampio che l'altra: poichè, ad esaminarle amendue da presso, può accorgersi ognuno, che nell'epopea lo spettatore supplisce da sè a tutto l'invisibile, quando non è in suo arbitrio di supplir da sè a tutto l'invisibile nella scultura. È questa l'essenzial differenza che fa d'uopo notare per iscoprir tutto l'assurdo della ipotesi da'critici sostenuta, che la poesia, cioè, a dar bellezza e perfezione alle sue opere, possa utilmente ispirarsi del genio della scultura. Ed affinchè questo mio assunto non si tenga per dubbio nell'applicazione, procurerò di rischiararlo evidentemente co' due seguenti esempii.

Che uno scultore rappresenti il Nettuno di Omero nel momento in cui surto dall'Oceano apprestasi di andare in Ega. Ei gli darà l'atteggiamento del primo passo a mettere, il quale è in sè bastevole a far comprendere che il Dio è in movimento. Che altro vi aggiungerà del suo la fantasia dello spettatore? Un secondo, un terzo, un decimo passo, se si vuole: ei lo vedrà muoversi, scorgerà nel complesso delle sue sembianze una gran sollecitudine di portarsi altrove. Ma per quanto quell'attitudine sia designata con verità, per quanto essa allontani ogni idea di riposo ed anche di lentezza, è impossibile che lo spettatore, a cui l'immagine di Omero è ignota, slancisi a indovinar con la sua mente che il nume, attraversando con tre soli passi l'immensità, giugnerebbe, toccando appena la mèta al quarto, a' confini dell'universo. Quel movimento, benchè si annunzii rapidissimo e ne accenni de'successivi, resterà sempre indipendente dalla precisa estensione dello spazio che è destinato a percorrere. La facoltà di supplire all'invisibile avrà

quindi nello spettatore una latitudine determinata: poichè lo scultore non ha in ciò mezzi efficaci da far nascere associazioni d'idee che trasportino l'anima sino all'infinito.

Che un poeta, per l'opposto, rappresenti Elena nel momento in cui, uscita della reggia, va sulle mura di Troia per veder l'esercito greco che assedia la città. Ei si contenterà di chiamarla bella, bellissima; e con questo semplice epiteto rimoverà da noi ogni immagine di difformità nella persona di quella donna. Ma, senza impacciarsi a descriver minutamente la regolarità, la dilicatezza e lo splendore delle sue sembianze, al che non mai perverrebbe come la scultura, ei potrà giungere sino ad offrircela alla mente come un angelo di luce, mostrandoci un gran numero di senatori gravi tutti ed impassibili per senno e per età, i quali, al solo scorgerla da lungi, al solo imbattersi nella magia di quelle forme, credono giustificato tanto spargimento di sangue e tante rovine, per difendere con guerra di reciproco esterminio una bellezza così straordinaria e stupenda. Chi legge questo episodio supplisce immediatamente con la sua fantasia a tutto ciò che il poeta passò in silenzio sull'incantesimo delle fattezze di Elena; poichè questi potè svegliare in esso un'associazione d'idee e farlo trascendere sino a ravvisare in lei un prodigio della natura.

Da ciò risulta, in quanto a'principii, che un poeta il quale, reputandosi animato da genio statuario, si avvisi di dare attitudini di riposata scultura alle sue immagini flessibili ed eteree, abbandona un campo vastissimo per chiudersi in altro assai circoscritto; e ripudia l'arte sua propria, senza alcuna speranza di giugner veramente ad emular l'altrui. Poichè finalmente, che mai potrà egli tôrre in prestito da quell'arte? Non al certo i movimenti e le scene, la cui descrizione è propria ed inerente alle sue ingenite facoltà, e non può appartenere in niun modo a un'opera di scultura: non al certo le forme e la espressione, le quali mentr'egli non potrà mai riprodurre co' tratti particolarizzati che lor conferisce lo scalpello, gli vengono pur supplite dalla fantasia dello spettatore, senza ch'ei troppo s'impacci a delinearle a lungo. Non so se le scienze geometriche abbiano verità più evidenti di questa. Oso poi sostenere, in quanto a'fatti, che niun poeta è mai caduto in

questa biasimevole stravaganza; essendovi esempii infiniti di gruppi di statue altamente poetici, ma nè un solo esempio, come più giù vedremo ancor più chiaramente, di episodii di poesia realmente plastici.

Chi non sa che la Grecia dovette il Giove di Fidia all'entusiasmo che eccitò in questo artista la splendida descrizione del Giove di Omero? Ma che Omero non potesse intendere a calcar le tracce di Fidia, ce lo attesta, non la cronologia solamente, ma e altresì l'indole specifica della poesia e della scultura: arti fra loro diversissime, di cui l'una si perde da sè sola nell'immensità, dove l'altra non vi s'innalza se non in quanto il soffio della prima concorre ad animarla. E per ciò appunto i loro effetti sulla immaginazione altrui non sono, nè possono essere identici. Perocchè venerazione profonda e religioso terrore spira ugualmente la produzione dello scultore e quella del poeta; nè da questo canto può farsi quistione astratta se l'una sia più o meno eccelsa dell'altra: ma relativamente alle facoltà cooperatrici svegliate nello spettatore, grandissima è la differenza fra un Giove d'oro e di avorio che siede in fondo a un tempio, e quello tutto vita e movimento, che alto nelle misteriose regioni dell'eternità, a un solo volger di ciglio, fa tremar l'Olimpo, crollar la terra, e imprimer forte commozione in tutta la natura.

Si dirà che ciò non ostante le arti del disegno hanno delle difficoltà, si nella invenzione e si nella esecuzione, ben altrimenti ardue che le arti della poesia. Ciò è possibile, quando sopra tutto si obblia che il poeta non debb'esser confuso col versificatore. L'esperienza intanto ne dimostra, che per cento pittori e scultori celebri s'incontrano appena dieci tragici eminenti; e per dieci tragici eminenti incontrasi appena un epico sommo. Io mi fermo a questo fatto che è storicamente irrepugnabile, sia pur qualunque la ragione che lo spieghi. Nè ciò degrada punto la scultura, ma ne indica semplicemente i limiti. Anzi essa tanto più ha del prodigio, in quanto è obbligata a derivar da pochi mezzi estesissimi effetti, spirando cioè il soffio della vita in un masso di materia inerte: e qui non si parla de' particolari pregi che ciascuno di que' due rami dell'arte può riunire in sè stesso; bensì del campo più o meno

ampio in cui il poeta e lo scultore si aggirano a vicenda; si che vi sono aspetti ne' quali è assurdo il tentar fra le loro opere alcun utile parallelo; e molto più il pretendere che il più ricco tolga ispirazioni e bellezze dal più povero.

Su questo proposito chi chiedesse per esempio di conoscere se il Laocoonte dello scultore sia più o men sublime di quello del poeta, farebbe al tempo stesso domanda sterile ed insensata; non essendovi dati certi di analogia per farne ragionato confronto, e dedurne vere cagioni di superiorità dell'uno sull'altro. Le bellezze nelle varie arti della fantasia sono come le quantità nella fisica, le quali, non praticamente, ma filosoficamente parlando, si misurano da per sè medesime, senza bisogno di prender termini di valore da cose dissimili ed eterogenee. Si paragonino piuttosto, non il pezzo di scultura ed il brano di epopea rappresentanti il Laocoonte; ma bensì le descrizioni di quel terribile avvenimento mitologico, fatte da due poeti, uno seguendo le precise tracce della scultura, l'altro quelle delle sue libere ispirazioni.

La prima, unicamente intenta a riprodurre in versi il rinomato gruppo di statue scoperto in Roma nel decimosesto secolo su quest'obbietto, ecciterà effetti analoghi, se non pur forse inferiori a quelli che può cagionar la vista del gruppo medesimo; poichè pari a questo la poesia rimarrà fitta ed immobile su di una base determinata; ed anche non desterà se non emozioni tepidissime, per la difficoltà di ritrarre per via dell'udito le qualità che lo scalpello mette immediate e vivissime innanzi agli occhi. La seconda per l'opposto vi trasporterà subito in altri elementi; che, non mirando a rifare in versi un'opera di marmo, agiterà tutte le molle dell'immaginazione a fin di esprimere una successione di movimenti e di scene; tal che, dopo aver descritto il mugghiante sommuoversi delle acque dond'escono i due serpenti misteriosi, e lo spaventevole avanzarsi di questi verso le loro vittime, e quell'avvolgersi a spire e stringere e contaminar di velenosa bava le loro membra, metterà il colmo al terrore dello spettacolo con quel *clamores horrendos ad sidera tollit*, onde il disgraziato indovino di Troia facea risonare le circostanti campagne.

Nè si creda che io qui abbia voluto far comparazione tra

la poesia del Sadoleto e quella di Virgilio su tal soggetto: poichè il Sadoleto, quantunque non mirasse che a riprodurre il gruppo del Laocoonte in versi, questo egli fe da poeta; e non si restrinse a imitar col canto quella nobile semplicità e quella grandezza tranquilla nelle attitudini e nella espressione anche de' più atroci dolori, che il Winckelman osservò più tardi essere il carattere distintivo di tutti i capilavori della scultura greca; ma, operando con quel gusto squisito e quel saper profondo che gli era proprio, aggiunse tratti di vitalità positiva alla storia scolpita ch' ei ritraeva in carta; e diè pur egli de' gemiti al sacerdote e de' movimenti successivi a' due mostri, che non erano al certo e non mai esser potevano materialmente nella scultura. Ho invece supposto un' altra poesia, la quale non avesse altro merito che quello dell' esattezza nel descrivere il gruppo indicato in tutte le sue visibili condizioni: ed ho inteso provare che dove questa fosse anche stata pregevole per lo scopo che l' autore si proponeva, non avrebbe mai potuto gareggiare con quella di Virgilio, collocata in regioni ove tutta la natura e tutte le facoltà dell' uomo concorrono simultaneamente a conferirle solennità e magnificenza.

So che nel comun linguaggio si è molto usato di chiamar pittoresca una poesia: ma quel vocabolo è da riceversi nel suo vero significato. La poesia, come più volte ho detto, parla direttamente alla immaginazione: l' orecchio che ascolta, l'occhio che legge non le servono se non di organi meccanicamente intermedii; perchè i suoni articolati e i caratteri alfabetici ond' essi trasmettono l' impressione all' anima, sono segni di convenzione destituiti d' ogni qualità rappresentativa. La pittura per l' opposto colpisce innanzi tutto il senso della vista; il quale dà positivo aiuto all' arte, trasmettendo l' impressione all' anima sotto più reali e rappresentative apparenze. Avviene intanto spessissimo, che l' immaginazione di colui il quale imbattesi in un lavoro poetico eminente, è talmente scossa da' pensieri vivi, splendidi, efficaci, espressi dal poeta, che, apprendendosi ad essi con energia, li slancia al di fuori e lor conferisce corpo e realità come per una specie d' incantesimo; onde i sensi illusi credono allora di vedere in fattura di quadri quel che non è in fondo se non una serie di pure immagini

astratte: e l'entusiasmo che ne deriva all' anima, le fa sembrar disegnate a contorni e rivestite d'ombre e di luce. Quindi si dice volgarmente che quella poesia dipinge.

Ma vuolsi por mente che nell'arte del disegno è l'artista che principalmente dipinge, e lo spettatore vi aggiunge nulla o poco del suo; dove nella poesia è l'immaginazione di chi legge o ascolta, la quale, concorrendo all'opera, delinea e colorisce i pensieri del poeta: si che il merito di costui non consiste che nel saper mettere ingegnosamente in mano ad altri il magico pennello del pittore. Da questo aspetto, non che il poeta sia da reputarsi animato dal genio della pittura, come principio d'ispirazione venutogli da un'arte indipendente ed estranea, ma egli è anzi che fa nascere in altre fantasie imitatrici la primitiva idea di ridurre a forme apertamente sensibili e di fermar sopra solide materie col mezzo del pennello quelle sue immagini del tutto intellettuali. si che l'invenzione stessa della pittura è da lui realmente, se non fatta in pratica, indicata in teorica. E son convinto che ovunque non si mostri alcun grande poeta, il quale con la vivacità de' suoi canti inizii questo movimento d'imitazione visibile, l'arte della pittura dee restarsi necessariamente o ignorata o incapace di rilevar sulla tela portenti di vita e di espressione.

Chi può dire quanti fantasmi di Dante fermentassero tumultuosi nello spirito di Michelangelo, allor ch'ei dipingeva il giudizio universale sulle pareti del Vaticano? Chi può dire che nell'idear quella sua maravigliosa tavola della Trasfigurazione di Cristo, Raffaello non avesse presente la rimembranza di quell'arcana Beatrice, la cui bellezza, secondo ch'ella ascendea di cielo in cielo, si accresceva trasmodandosi di là da ogni umano concepimento, in guisa che a Dio solo era serbato di pienamente goderla? Un pittore inglese di ardentissimo ingegno era usato di legger sempre le tragedie di Shakespeare, e le impressioni in lui prodotte dalla ferrea tempra de' più eminenti fra i personaggi drammatici del poeta, lo agitavano talvolta in modo, che trovandosi di notte nella sua stanza di lavoro, gli parea veder delle figure formarglisi lentamente innanzi agli occhi; ond'egli attonito esclamava: Ecco la testa di Coriolano.... ecco quella di Macbet!... e correndo alla matita,

le ritraeva rapidamente sulla tela, come da viventi modelli che se gli posassero davanti: tal che spesso insorgea timore nella sua famiglia, ch'ei fosse traviato da subito delirio. Oseremo noi dunque invertir l'ordine vero di successione onde le belle arti prendono origine nella fantasia dell'uomo?

Nè l'enunciato fenomeno è poi così straordinario da doversi tenere per impossibile: e valgami di trarne prova da ciò che sembra più disgiunto dal soggetto di cui si ragiona. I volgari racconti intorno ad apparizioni di ombre non partono sempre da impostori, intenti con quei sognati prodigi a soggiogar gli spiriti. Uomini semplici e di buona fede han potuto realmente vederne in momenti di fantastiche illusioni: e negandosi giustamente che quelle fossero esistenze vere, non può con pari giustizia ributtarsi sempre la testimonianza di coloro i quali senza alcun malvagio scopo assicurano aver veduto qualche cosa che ne serbava le apparenti forme: chè la mente accesa può talvolta offrire allo sguardo delle figure che certamente la sola illusione genera, ma di cui nondimeno i sensi sono evidentemente colpiti. Il carattere di Bruto ci affida ch'ei non era fatto per narrar favole. Egli vide in fatti lo spettro, udì le sue minacce, e gli rispose con quella imperturbabile fermezza che è propria di chi rifiuta vita per libertà. Se non che non facea mestieri de' dialettici argomenti di Cassio per convincere quell'ultimo romano che un tal fantasma non era se non la creazione istantanea di un'anima costernata da' più terribili auspicii. Bruto stesso ne convenne e ne sorrise amaramente.

Or un poeta il quale sappia mettere il suo lettore in tale stato di effervescenza morale ch'ei si rappresenti in forme visibili di fuori quel che dentro di sè stesso lo agita potentemente, è in realtà un poeta che dipinge: nè in ciò gli è uopo di apprendere per altre vie quel che è inerente all'arte sua propria. Da questo potere dell'immaginazione derivasi anzi il vantaggio della più grande popolarità che ha la poesia sulla pittura. L'attività è il principio costituitivo della umana esistenza; e lo spirito corre di preferenza e si apprende a quelle cose nelle quali gli è più facilmente dato di esercitare questa sua prodigiosa facoltà. La pittura obbliga innanzi tutto a sentire,

la poesia obbliga immediatamente ad operare: nella prima l'immagine passa bella e formata nell'anima, la quale per piacervisi non dee dal suo canto che aprirsi ad accoglierla: nell'altra quella immagine stessa non giugne all'anima che sotto figura eterea; onde colui che se ne accende, la slancia subito di là da lui, e per illusione la rende visibile a' sensi esterni. Quindi per un uomo che si arresti attonito innanzi a un bel quadro, se ne rinvengono cento che si empiono di entusiasmo innanzi a una bella poesia: per un individuo che si ammiri con estasi di una produzione dell'Albani e del Correggio, vi ha moltitudini di popoli che dì e notte s'innebriano cantando le imprese di Achille e di Ruggiero, le morti di Ettore e di Clorinda, e i giardini voluttuosi di Alcinoo e di Armida.

Il che deriva inoltre da questo, che si richiedono maggiori conoscenze positive, o almeno un genere di gusto più esercitato e squisito per sentir le bellezze delle arti del disegno, che per sentir quelle della poesia. Aristotile dice che il popolo assai meglio giudica delle opere de' poeti, che di qualunque altro prodotto della immaginazione: ed io qui lo cito come storico, non come critico; esprimendo quella sua massima un fatto di esperienza più che una teoretica opinione: chè, vivendo egli in mezzo a tutti gl'incantesimi delle belle arti, mostra di aver osservato per quali di esse principalmente l'attitudine sensitiva de' popoli è più facile, più giusta, più pronta. E quando la pittura, come sovente avviene, produce analoghi meravigliosi effetti sulla moltitudine, ciò, ripeto, è unicamente da attribuirsi alla scintilla poetica da cui è animata: perchè in tal caso, raccogliendo anch'essa pari alla poesia grandi pensieri in pochissimi tratti, lascia allo spirito ampia latitudine di spiegar le sue forze e di ombreggiar più oltre quelle immagini a suo talento. E questa dal canto del popolo è cooperazione tutta di poetica indole, che non ha nulla di comune con le arti del disegno, considerate isolatamente in sè stesse. Per conseguenza conchiudo che, se nel senso di sopra indicato può chiamarsi pittoresca una poesia, vuolsi almen consentire che il pennello del poeta è di ben altro genere che quello del pittore, e che tutte le sublimi opere poetiche, appartengano esse agli antichi o a' moderni, sono di lor natura essenzialmente ed

indistintamente pittoresche. Vuolsi consentire inoltre che, se il vocabolo poesia-pittura ha un significato qualunque come metafora, quello di poesia-scultura non ne ha di alcuna specie: poichè la fantasia, nel rappresentare in certo modo visibili le immagini poetiche, non si restringe a conferir loro i nudi contorni di una statua, ma le riveste di tutto il cangiante misto de' colori che son proprii di un quadro; non solo essa disegna, rileva ed esprime, ma illumina, digrada ed ombreggia; e non intinge il suo pennello che nelle abbaglianti e mobilissime zone dell' iride.

È notabile che, se in quanto a' soli principii è difficile il comprendere in che si risolvano questi pregi che la poesia toglie in prestito dalle arti del disegno, le difficoltà diventano insormontabili allor che si vuol per poco discendere a chiarire un tal sistema con l'applicazione: il critico non ha egli stesso nè pur tocca la quistione da questo utile aspetto; e ci ha in tal guisa privi de' necessarii termini per farne alcun ragionato esame. Dappoichè laddove si miri alle prove di fatto con cui egli sostiene i suoi teoretici argomenti, scorgesi ad evidenza che quel preteso carattere statuario, a cagion di esempio, è da lui attribuito, non all'antica tragedia in sè stessa, ma alla maniera onde gli attori soleano rappresentarla sul teatro; sì che, dopo essersi annunziata una novella chiave per entrar ne' segreti della tragedia greca, non troviamo di avere in ultimo acquistato se non un mezzo di conoscere il particolar metodo di coloro i quali erano incaricati di recitarla innanzi al popolo. Questa singolar conseguenza di una investigazione che promettea la scoperta d' ignoti mondi, parrà forse incredibile a molti: ma ciascuno può giudicarne a sua posta da' seguenti passi.

« Siccome il volto degli attori, dice lo Schlegel, prendeva un carattere più scolpito per mezzo delle maschere, e che la loro voce era rinforzata da un particolar meccanismo, così la loro statura s' innalzava di sopra l'ordinario, mediante l' uso del coturno: è questo il nome che davasi alla unione di numerose suola interposte sotto i sandali, come si può ancor vedere nelle antiche figure di Melpomene. Per simili motivi, i soli uomini rappresentavano le parti sugli antichi teatri; non trovandosi che le femmine avessero assai di forza nella voce, e di ardire

nel portamento per dare alle tragiche eroine tutta la energia che si esigeva da esse. — Nè si può concepire una troppo alta idea del bell'effetto delle maschere, e del complesso a un tratto maestoso e pieno di grazia che offriva l'unione delle figure tragiche. Per ben comprenderla bisogna aver sempre presenti allo spirito le sculture antiche, ed immaginar quelle figure come altrettante statue di stil grandioso, dotate di vita e di movimento. Ma siccome nella scultura gli antichi piacevansi a denudare al più possibile le loro statue, a fin di mostrare la più essenzial bellezza del corpo, nel teatro procuravano per un opposto principio di vestire quanto più poteano i loro personaggi, sì per rispetto alla decenza, e sì per la difficoltà di trovar nulla nel reale che potesse corrispondere alla nobiltà de'volti imitati. Le vesti permettevan l'uso di diversi mezzi ingegnosi per accrescere opportunamente la grossezza della persona, e così ristabilir le proporzioni che la maschera ed il coturno aveano potuto alterare. La grande larghezza del teatro relativamente alla sua poca profondità debbe aver dato alla unione delle figure che vi si spiegavano sopra una medesima linea, la semplice e distinta disposizione del basso-rilievo. Noi preferiamo sul teatro, come ne'quadri, gruppi di specie pittoresca, le cui figure ravvicinate si ricoprono in parte, e sembrano sfuggire in lontananza: ma gli antichi piacevansi sì poco agli scorci, che gli evitavano finanche nelle loro pitture. I gesti accompagnavano il ritmo e la declamazione, e si cercava di dar loro il più alto grado di maestà e di leggiadria. Affinchè l'illusione del teatro si accordasse collo spirito della composizione poetica, vi dovea regnar della calma; tutto vi si dovea presentare in grandi masse, e tutto offrir doveva agli sguardi una serie di momenti fissi, simili a quelli che son proprii della scultura: e non è impossibile che gli attori dimorassero per alcun tempo immobili in certe date attitudini. »

Prendendo le cose nel loro complesso, questo passo impaccerebbe il più veggente spirito a convincersi prima di tutto, come un attore greco fosse di genere statuario, sol perchè la sua persona trovavasi per avventura ingrandita dal concorso della maschera, de'vestimenti e de'coturni: perocchè dovrebbe seguirne che un attore moderno divenisse di genere pittoresco

pel solo fatto di esser privo di questi vantaggi; o, in altri termini, che, non correndo altra differenza fra la scultura e la pittura, se non quella che si riferisce alla fisica dimensione di coloro che vi sono rappresentati, basterebbe misurare un personaggio da teatro in lunghezza, larghezza e profondità per assegnargli un posto conveniente nell'una o nell'altra di quelle arti, secondo che se gli scorgono forme colossali o pigmee. Se questa conseguenza è assurda, a chi la colpa?

E non è men difficile il convincersi come il solo desiderio di metter delle statue sulla scena inducesse i Greci ad escluderne del tutto le femmine: quasi fossero di opinione che il loro gentile contegno e la loro voce poco gagliarda potessero produrre la mostruosità di trasformarle subito in sembianze dipinte; e che il tuono debole della voce influisse assaissimo sopra tutto a designare un'opera di pittura. Senza ripetere ciò che tutti sanno intorno alle vere cagioni di questa usanza ne' Greci, è pur vero intanto che a'tempi di Shakespeare le parti delle femmine ne' suoi drammi erano pur esse rappresentate da uomini: fu anzi questo un costume presso che generale nel primo risorgimento del teatro in Europa. Dovremo conchiudere che anche gli attori del tragico inglese mirassero ad offrire al pubblico fattezze di statua, quando tutti gli sforzi del critico tendono a persuaderci che imitavano pregevoli e sfumate pitture?

In quanto alle vesti, lo Schlegel assume, che siccome nella scultura gli antichi piacevansi a mostrar nude le loro statue per farvi risplendere la bellezza del corpo, nel teatro procuravano per un opposto principio di vestire al più possibile i loro attori. Ma che dee qui propriamente intendersi per quell'*opposto principio?* Il teatro, imprendendo secondo l'ipotesi a imitar la scultura, ne rigettava forse lo scopo che è la bellezza del corpo, o non si proponea di seguir le tracce di quell'arte che per la sola bellezza de' panneggi? Se non che una imitazione siffatta, nel primo caso è immaginaria, perchè non tendente a identico scopo; e nel secondo è sterile, perchè essendo facile allo scultore il riprodurre la bellezza de' panneggi nel marmo, ove una volta disposti con artifizio, quei si rimangono fermi ed immutabili, è impossibile al poeta il pretendere di deter-

minarla in un attore che parla e gestisce e si muove in mille diverse guise. Come un Ercole smanioso per l'interno veleno che lo divora, potrebbe serbar sempre alle pieghe delle sue vesti quelle linee ondeggianti e graziose che son capaci di dar loro le arti del disegno?

Soggiungo, esser di tanto men presumibile in un poeta greco l'intenzione di offrir da questo aspetto modelli di scultura ne' suoi personaggi, in quanto, astretto per le ragioni esposte a invilupparli tutti di vestimenti, ei non torrebbe da quell'arte nè ciò che vi ha di più eminente, nè più di essenziale. Il merito intrinseco della scultura è principalmente riposto nell'esprimer l'ideale delle forme corporee; e questo non può ottenersi che nel disegno del nudo: i panneggi, per quanto siano ammirabilmente ordinati, nocciono alla bellezza delle forme; perchè non solamente le nascondono, ma, per certo che di duro e di pesante che hanno sempre in sè stessi, non le lasciano nè pur supporre: quindi è che gli scultori di tutti i tempi, e sopra tutto i Greci, serbando i panneggi per le opere indicate loro a servizio de' culti o di altre pubbliche solennità, rifiutarono costantemente di avervi ricorso nelle opere di libera ispirazione.

E il rispetto dovuto alla decenza non poteva esser motivo fondamentale a giustificar l'uso di cui è quistione pe' teatri: poichè presso i Greci non offendevano al certo la decenza coloro che luttavano ignudi a pubblico spettacolo nelle palestre; e a Sparta erano ammesse a segnalarvisi anche le donzelle. I personaggi si faceano apparir vestiti sulla scena, perchè niuno avrebbe creduto ch' essi venissero colpiti da tragiche avventure nel momento che uscivano del bagno, e con rapidità tale da esser loro impossibile di gittarsi addosso un mantello. Era dunque la natura stessa che imponea questa pratica, indipendentemente da ogni altro estraneo riguardo: nè sembra che una cosa la quale si lascia comprender da sè, debba spiegarsi con interpretazioni da indovino. Se in simili circostanze il pittore e lo scultore preferiscono il nudo, ciò, ripeto, è richesto dal bisogno per essi essenziale di dar risalto alla bellezza delle forme fisiche, a cui non può sicuramente intendere il poeta. Come que' poeti, supposti animati da genio statuario, avreb-

bero altrimenti portate sulla scena le deformi Eumenidi, quando è storicamente certo che i Greci non riprodussero mai le sembianze delle Furie con opere di disegno, sol perchè ciò si opponeva allo scopo dell'arte?

L'uso della maschera avea principalmente in mira di render più sensibili i lineamenti del volto in un vasto recinto in cui si adunavano spesso fino a ventimila spettatori. Nè, per quanto esse fossero costruite con arte prodigiosa, poteano rappresentar fedelmente l'ideale della espressione; perchè la lontananza dovea per necessità far perdere gran parte degli effetti che produce un volto ingegnosamente tratteggiato: tanto più che sulla scena, sia che il volto de' personaggi si copra di una maschera, come presso gli antichi, sia che s'impiastri di colori posticci, come presso i moderni, l'espressione è meno indicata materialmente dagli attori, che supplita dal sentimento dello spettatore, il quale con l'aiuto degli avvenimenti, de' caratteri e delle passioni immagina di vederla, più che non la vede in una maniera positiva. Or non vi ha dubbio che, ingrandendosi la figura dell'attore con la maschera, e la sua persona col coturno, era naturale che a ristabilir le proporzioni vi si aggiugnessero vestimenti del pari ampli e magnifici. Ma che può aver ciò di comune con le condizioni della scultura?

Ignoro poi se gli antichi si piacessero poco degli scorci, o non conoscessero abbastanza l'arte di adoperarli; sembrando che questi (de' quali il Vasari è di avviso doversi la prima invenzione al Giotto), e forse ancora gran parte della prospettiva lineare, sieno interamente d'invenzione moderna. Ma in ogni modo, non comprendo a qual fine il critico ci favelli qui di scorci, i quali appartenendo esclusivamente alla pittura, non possono imitarsi nella stretta significazione del vocabolo nè dall'arte statuaria, nè dalla drammatica. Gli effetti prodotti dagli scorci nella pittura, si ottengono in certa cotal guisa sul teatro con la moltitudine degl'individui, ove un dramma, sia moderno o antico, permetta d'introdurne. Non so infatti su quale autorità potrebbe supporsi che cinquanta Eumenidi, per esempio, si tenessero allineate di fronte sul proscenio come soldati in esercizio; senza mai confondersi ed aggrupparsi; es-

sendo anzi da credere che nel correre almeno ad affollarsi intorno ad Oreste con urli ed agitazione spaventevole, fosse loro impossibile di non digradarsi naturalmente su di un piano ascedente in distanza, tanto da presentare una turba in disordine con tutte le illusioni della prospettiva di un quadro. E questo effetto dovea essere ancor più sensibile nelle Danaidi, allor che, spaventate dalla discesa de' loro persecutori, si rifuggivano in tumulto presso le statue delle divinità che erano sulla riva; rilevandosi da due diversi passi di quella tragedia di Eschilo, che ciascuna delle figlie di Danao avea seco un'ancella; sì che ivi la massa delle donne formanti il coro giugneva al numero di cento.

Per rispetto al gestire, è pur certo che gli attori greci non apparivano sul teatro con le braccia pendenti a lungo e incollate su i fianchi, simili a figure egizie. Ateneo ci parla della loro sollecitudine a imitar negli atteggiamenti la grazia e la nobiltà che le arti del disegno nelle loro opere soleano ritrarre al vivo dalla natura, e ognuno sa che gli oratori nelle tempestose discussioni della tribuna, e fin anche i filosofi nelle pacifiche controversie de' licei, si studiavano di fare altrettanto: perchè presso un popolo in cui il sentimento del bello era innato ed ardentissimo, esser dovea natural tendenza in tutti a modellarsi sulle immagini del bello in tutte le notabili circostanze della vita. Ma quale induzione può trarsi da questo fatto? Le linee ondeggianti delle forme e l'armonia de' movimenti graziosi ne' gesti sono patrimonio comune alla scultura e alla pittura: non vi ha quindi ragion particolare da credere che da questo canto il genio dell'una più che quello dell'altra dovesse servir di norma a quegli attori nel dar convenienza e squisitezza di modo al loro linguaggio di azione.

Partendo sempre dal principio che la tragedia greca mirasse unicamente a metter gruppi di marmo sulla scena, il critico ne conchiude con sicurezza, che *dovea regnarvi della calma*, quando se ne facea spettacolo al pubblico. E veramente da premesse arbitrarie non potea essergli dato di trarre se non conseguenze peggio che assurde. Della calma nella rappresentazione animata e visibile di un'opera di fantasia che riproduce in sè le più violente tempeste della condizione umana! Della

calma sotto l'alternato prorompere di avvenimenti disastrosi, contro cui luttano in tumulto caratteri indomabili ed impetuosissimi affetti! Della calma nel render sensibili allo spettatore le impazienze di Edipo, le furie di Oreste, i crucci di Filottete, i furori di Aiace! Non si direbbe che, leggendo le tragedie greche, sfuggissero al dotto Alemanno le tante e si diverse commozioni di pietà e di spavento che in esse si avvicendano a gara, sì ch'ei non potesse figurarsi alla mente il complesso degli attori che ne sosteneano le parti sul teatro, se non come un'adunanza di frati, i quali assisi gravemente intorno a un altare, cantano con voce riposata e solenne l'ufficio de'morti?

Nè l'analoga ipotesi che gli attori greci, a mostrar che fossero imitatori di statue e non di quadri, si rimanessero talvolta *immobili* sulla scena, merita un più severo esame. Il tenersi mobile o immobile dipende dallo stato di azione o di meditazione in cui si trova il personaggio: nè quest'ordine di cose, essenzialmente comune agli antichi e a'moderni, può esser mai arbitrario. Riccardo III è necessariamente anch'esso immobile, allor che riflette a'mezzi di usurpare il trono; è necessariamente mobilissimo, allor che, perduto il cavallo in una battaglia ch'ei vuol continuare, esce gridando con uno scoppio di sublimità teatrale incomparabile, *a horse, a horse! my kingdom for a horse!* — un cavallo, un cavallo! il mio regno per un cavallo! — Non sarebbe singolare il supporre che un attore greco, recitando la parte di Eteocle nel momento che chiede scudo e lancia per combatter l'esercito che dà l'assalto a Tebe, si restasse inchiodato sul proscenio per incantar gli Ateniesi con la vista di una bella statua? E nella estetica delle arti del disegno è abbastanza dubbio che un uomo in furore possa chiamarsi bello.

Dall'altro canto è notissimo che le tragedie greche non si davano a spettacolo in mezzo a nudi anfiteatri, come quelli destinati agli esercizii della ginnastica. Il palco teatrale era ivi ricco e splendido di prospettive variatissime, rappresentanti, secondo che l'indole de'drammi da recitarsi esigeva, e reggie e tempii e città ed isole e mari e monti e campagne e lontananze di diversa specie: nè vi ha bisogno di rammentarlo allo

Schlegel, il quale con una erudizione scelta e profonda ne ha dato la più compiuta descrizione che potesse mai desiderarsene. Ma sembra che siffatte vedute, del tutto estranee allo scalpello dello scultore, appartengano di loro essenza al pennello del pittore: le stesse maschere erano non solamente intagliate, ma e altresì dipinte: sì che non può asserirsi in via di assoluto sistema, che spettacoli in cui tutte le arti gentili, non esclusa la musica e la declamazione ritmica, le quali non han forse nulla di plastico, concorreano a dar magia ed interesse all'azione, fossero poi non da altro animati che da genio statuario.

È sempre da dire in ogni modo, ed è questo il più importante a notarsi, che la quistione è stata tramutata da un oggetto in un altro. Trattavasi di vedere in qual senso un tragico greco, ideando avvenimenti, caratteri ed affetti che riguardano la condizione dell'uomo morale, potesse intendere di seguir le orme di uno scultore, il cui fondamentale scopo è di ritrarre le forme dell'uomo fisico. Trattavasi di vedere in qual senso i personaggi dell'Edipo Coloneo, per esempio, fossero statue, allor che Sofocle leggeva il manoscritto inedito di quella tragedia innanzi a'giudici, presso i quali era stato accusato d'imbecillità da'suoi proprii figli; e quali plastiche attitudini egli offrisse, leggendo solamente un così portentoso lavoro; onde quei savii, presi di meraviglia, non pur lo sciolsero dalla insensata accusa, ma lo accompagnarono in trionfo, e in mezzo a gran folla di popolo accorrente, fino alla sua casa.

Ma ne' citati passi, benchè s' insinui che tutte queste cose fosser dettate dal bisogno di accomodarsi allo spirito della composizione poetica, non vi è intanto un sol cenno che riferiscasi a questo essenziale oggetto, e lo rischiari ne' suoi necessarii termini. Ci si parla unicamente di vesti, di coturni, di maschere, di gesti, di maniera di declamare, di fogge di aggrupparsi e di distendersi, e simiglianti: e si vorrà convenire che tutto ciò riguarda la rappresentazione e non la tragedia in sè stessa: onde quel famoso carattere statuario appartiene tutt'al più, non all'arte di Eschilo e di Sofocle, bensì a quella di Cefisofonte e di Teodoro, celebratissimi attori a que' tempi. La differenza è sì notabile, che se fosse caduto in mente a Garrick di rappresentar le parti di Coriolano

e di Bruto con abiti, maschere, costumi e gesti antichi, non però il critico ammetterebbe che quelle due tragedie di Shakespeare sarebbero divenute altrettanti gruppi di statue.

La prevenzione per l'indole statuaria dell'antica tragedia è tanta nello Schlegel, che a mostrar come doversi intender Sofocle da coloro che non conoscono il greco, ei conforta seriamente a studiar nelle produzioni della scultura greca. E non vi ha dubbio esser di grande aiuto a penetrar nelle veneri della poesia in generale, la facoltà di sentir vivamente le bellezze delle arti del disegno. L'attitudine del sentire è semplice ed una: e vi ha costante armonia fra i varii prodigi dell'immaginazione: chi ha sortito tempra di sensibilità da rimanersi freddo e muto innanzi a' prodotti di Fidia e di Prassitele, non sarà mai capace di gustare ampiamente le creazioni di Omero e di Eschilo. Ma estendere questo legame sino a farne un principio di conoscenza, sì che sievi bisogno di essere istruito di un ramo dell'arte per iscoprire i pregi di un altro; pretendere sopra tutto che la vista di una statua possa supplire alla ignoranza di una lingua, parmi che sia un passar oltre tutti i termini del vero e del probabile.

Infelice chi non sente Sofocle in Sofocle! L'ignoranza della lingua greca può fargli perdere le grazie della versificazione e della espressione poetica delle parole, ma non le doti della idea preesistente alla esecuzione di una sua tragedia: una traduzione anche in prosa, pur che sia fedele, lo metterà in piena corrispondenza con quel divino ingegno per ciò che riguarda il fondo dell'arte drammatica: tanto più che il critico è altrove di avviso, e non so su qual fondamento, che la poesia de' versi non sia punto necessaria in una buona tragedia. Per palpitar di pietà a' patetici racconti del conte Ugolino e di Francesca da Rimini basta possedere un'anima capace di generose affezioni; e non gioverà, quando se n'è disgraziatamente privo, di ricorrere a Cimabue ed a Giotto per trovarvi la scintilla del sentimento: chè, se tal dottrina fosse vera, dovrebbe riuscire applicabile al carattere pittoresco che vuolsi attribuire alla poesia moderna. Ma e a qual pittore inglese de' tempi di Elisabetta si volgerà colui che brama intendere Shakespeare, ignorandone la lingua?

In conseguenza di questi medesimi principii il critico pensa esser di tanto più vero che la tragedia greca fosse d'indole plastica, in quanto sappiamo che Sofocle scrisse un *Laocoonte.* Se vi ha filosofo che possa trovar la menoma relazione fra queste due idee, io lo estimo degno d'invidia. Poichè invero chi da una simile proposizione non inferirebbe che quel famoso indovino, per un miracolo della natura, fosse nato, cresciuto e morto essenzialmente statua; che niuno avrebbe potuto farsene un'idea, se non ricongiungendola a un'opera di scultura; che Sofocle non immaginasse di torlo a base di una tragedia, se non perchè ebbe innanzi agli occhi il celebrato gruppo scolpito in Roma più di cinque secoli dopo la sua morte; che la poesia e la scultura infine avessero leggi, mezzi e limiti comuni, sol perchè talvolta si avvennero a trattare il medesimo soggetto?

Aggiungasi che le tradizioni greche non indicarono mai la sventura di Laocoonte sotto l'immagine di un sol gruppo. Virgilio fu il primo che fe presentire la riunione del padre e de' figli sotto gl'inviluppi de' due serpenti; e gli scultori di Adriano la resero più aperta ed armonica. Nè per quanto noi ignorassimo l'orditura della tragedia di Sofocle su questo soggetto, potremmo credere ch'ei la snudasse, facendo apparir quei mostri sulla scena a far visibile gruppo con le loro vittime: un sì terribile avvenimento potè venirvi tutt'al più raccontato da chi per avventura si suppose essersi trovato presente a quel caso tragico. Or che può anche questo aver di comune con le condizioni della scultura? I sistemi son belli, ed io concepisco la passione che son capaci d'inspirare a' loro autori: ma esagerarli a questo modo è un ordine di cose che resterà sempre inaccessibile alle ordinarie forze della ragione umana.

Non fu senza scopo che sin dal cominciamento di questo capitolo io volli dar cenno del vasto campo in cui spazia l'epopea, e della correlazione ond'essa, collocata sì alto, viene a irradiar della sua luce la tragedia e le arti del disegno. Il dotto critico la prende anch'egli a termine di comparazione per dar compiuta conoscenza della dottrina che ha impreso a difendere. Se non che, fitto nel pregiudizio che non si può

fare alcun ragionamento in poesia, se non si sostenga con paralleli tratti dalle arti del disegno, par ch'ei la torturi a impicciolirne le forme e a snaturarne le condizioni fondamentali; asserendo non altro esser l'epopea in poesia, se non quello stesso che un lavoro a metà rilevato è nella scultura: e ciò in opposizione alla tragedia, che immemore di averla dianzi paragonata, in quanto alla riunione de' personaggi che vi si spiegano, *alla semplice e distinta disposizione di un basso-rilievo*, ei qui la riguarda come un gruppo di statue separato e perfetto. Siemi concesso di riferir le sue proprie parole, acciocchè questa nuova proposizione, che sveglia la curiosità, resti compresa con la necessaria evidenza.

« L'antica epopea, dic'egli, sembra nella poesia dar l'idea del basso-rilievo, e la tragedia quella del gruppo isolato. La finzione di Omero è un prodotto della mitologia, e non se ne è mai interamente disgiunta; come le figure del basso-rilievo non si distaccano mai compiutamente dal fondo che le sostiene. Queste figure non risaltano che d'una maniera imperfetta, e la loro profondità è appena indicata; del pari che nell'epopea tutto si presenta in distanza e risospinto nel passato. Nel basso-rilievo le figure appariscono di profilo, come nel poema di Omero gli eroi sono delineati co' più semplici tratti. Nell'uno e nell'altro gli oggetti si sieguono senza aggrupparsi, e par che si avanzino in successione. Si è sovente osservato che l'*Iliade* non forma un tutto nettamente circoscritto, ma che lascia per mezzo scorgere all'immaginazione le scene che dovettero seguire o precedere quelle ch'essa ha descritte. In ugual modo il basso-rilievo non ha limiti precisi, e potrebbe continuarsi nelle due opposte direzioni: onde gli antichi lo destinavano principalmente a quelle imitazioni che si possono estendere indefinitivamente, come le rappresentazioni di danze, di combattimenti, di sacrifizii, e lo adoperavano in superficie convesse, come quelle de' vasi e de' fregi di rotonda, ove la curvezza ci nasconde le due estremità, e dove, secondo che noi ne facciamo il giro, veggiamo apparire un nuovo oggetto, mentre che un altro si dilegua a' nostri occhi. Credesi provare un effetto simile progredendo nella lettura de' canti di Omero: il nostro spirito si arresta in ciò

che gli è offerto nell' istante medesimo, e lascia svanir successivamente gli oggetti più lontani. »

Sia dato a più felice intelligenza, che non è la mia, il riconoscere la grandezza dell' *Iliade*, si ricca di movimenti e di scene al tutto estranee alle arti dello scalpello, rappresentandone i personaggi come altrettante figure scolpite da un sol profilo, e non altrove scolpite che sul fondo della mitologia, la quale facendo qui ufficio di un muro levigato, e di superficie non rettilinea ma curva, le lasci apparire e disparire secondo che se ne fa il giro, e le serbi sempre a sè congiunte come rilievi nel fondo di un lucido marmo. Siccome io non trovo termini da chiarir nettamente una immagine sì stentata, nè veggo il positivo lume che si può trarre da un particolarizzato commento su di essa, mi restringo a toccar solamente del paragone qui stabilito tra il basso-rilievo e l' epopea, alcuni punti essenziali che abbiano il merito di riuscire utili alla critica e intelligibili a tutti. Riassumo le idee senza tener conto delle parole.

L' epopea omerica suppone una serie di fatti che precede. — Ma questa verità, che non ha nulla di peregrino, non è particolare al solo poema epico: una simil serie di fatti precede ugualmente ogni tragedia; e in ciò si fonda la necessità di darle una esposizione che rannodi il passato al presente. Nè da questo risulta che il poeta epico possa cominciar donde vuole la sua opera, come uno scultore di bassi-rilievi. Il buon senso ed il buon gusto, per chi ne è provveduto, assegnano un punto determinato al cominciamento dell' epopea, non ostante la più vasta estensione di spazio di cui l' epico può disporre più che il tragico. E non penso che lo Schlegel, dando una mentita senza ragione a tutti i critici antichi e moderni, pretenda che Omero potesse cominciar l' *Iliade* dall' uovo di Leda.

Nell' epopea, come nel basso-rilievo, vi è una serie di fatti che succede, e che il poeta come lo scultore può estendere all'infinito. — Ma questo è falsissimo. Lo scopo dell' *Iliade* è di cantar la morte di Ettore; ed appena Ettore è sotterra, l' epopea è finita. Giudicarne altrimenti è un confonderla con la storia, la quale, a differenza di un' opera di fantasia, è in-

trinsecamente priva di scopo e di unità poetica. Sarebbe singolare il pretendere che Omero, supposto che vivesse il triplo degli anni di Matusalem, potesse continuare il suo poema cantando l' incerto stabilimento di Enea in Italia, il fratricidio di Romolo, l' espulsione di Tarquinio, le guerre della repubblica, le stragi di Mario e di Silla, e scendendo fino alla conversione di Costantino, chiamar tutto questo caos informe un' *Iliade*.

Gli eroi dell' epopea, pari alle figure de' bassi-rilievi, non sono fra loro aggruppati, ma si sieguono e dispariscono successivamente l' un dopo l' altro. — Se non che usar questo linguaggio è fare un tristissimo abuso del significato de' vocaboli. Tutto è successione nelle cose umane, perchè tutto si opera ne' dominii del tempo e dello spazio: la successione de' fatti e de' personaggi ne' poemi d' ogni specie non però esclude ch' essi coesistano al tempo stesso e si aggruppino insieme pel legame che loro presta l' unità dell' idea. E qui si confondono bruttamente le facoltà visive che sono le prime a porre in moto nelle produzioni del disegno, con le facoltà intellettive che operano tutto nelle produzioni poetiche. Mentre io immagino di vedere Achille che morde furiosamente la terra nel sentirsi tolta Briseide, la violenza di Atride, che precede quell' atto di giusta rabbia, non è punto sparita dinanzi alla mia fantasia; anzi vi si annoda come cagione ad effetto, e mi offre l' immagine di un tutto ben equilibrato, benchè composto di parti che per fisica necessità non possono se non rimanersi collocate le une al fianco delle altre. I racconti dell' *Iliade* debbono succedersi, perchè alla sola onnipotenza di Dio può esser dato di comprendere tutto un poema epico in un punto matematico.

La tragedia stessa non è che una serie di azioni successive, che in faccia a' sensi si sviluppano anch' esse per gradi: e non cangia d' aspetto se non in faccia all' immaginazione, la quale in ultimo getta in una sola forma quelle membra disgiunte, e se le rappresenta come un' azione unica ed intera. Questo fenomeno è identico per l' epopea, chi ben lo considera: e non è permesso inferirne che i personaggi epici, i quali per la tempra de' loro caratteri e de' loro affetti si ricon-

giungono a un' idea preesistente e ad uno scopo determinato, sien simili a bassi-rilievi in cui tutto è arbitrario e slegato. È altresì notabile che l' autore per troppa sollecitudine a sostenere un sistema, si mette in contraddizione con sè stesso; avendo egli annunziato altrove, che per dirsi poetica un' opera, bisogna primieramente ch' essa formi *un tutto perfetto e finito, da non lasciar nulla a desiderare fuori de' suoi proprii limiti*. Or dovremmo noi riconoscere questo tutto in un basso-rilievo, tal che piace al critico di supporlo, o credere che un' epopea non appartenga punto alla classe delle opere poetiche?

E in quanto alle doti del basso-rilievo, dissi, tal che piace al critico di supporlo, per lasciar pienamente agli eruditi il diffinire se presso gli antichi fosse legge imposta dagl' immutabili principii dell' arte, che i bassi-rilievi rappresentassero piuttosto danze, combattimenti e sacrifizii, che azioni determinate, aventi un cominciamento ed un termine assoluto, come quello esprimente la favola di Niobe che scorgeasi a' piedi della statua del Giove olimpico; e se per una simile necessità essi fossero sempre scolpiti sopra superficie convesse; chè le interne pareti de' tempii rettangolari, e i piedistalli quadrati delle urne funerarie erano pieni di siffatti lavori, eseguiti in superficie piane e in linee rette perfettistime. Nè veramente par che sia ragione intrinseca di questa parte della scultura il doversi chiudere in que' limiti sotto pena di cader nel ridicolo o nell' assurdo.

« Ma nel gruppo staccato, ei soggiugne, del pari che nella tragedia, la scultura e la poesia ci offrono un tutto compiuto e racchiuso ne' suoi proprii confini. A separarlo dalla natura reale, ciascuna colloca il suo lavoro su di una base altissima, e quasi direi su di un terreno ideale che lo preserva da qualunque confronto di accidenti, e fissa i nostri sguardi sulle figure che debbono sole occuparli. Nel gruppo isolato, le forme compiutamente rotonde sono espresse con opera squisitissima; e intanto la scultura ha sdegnata l' illusione de' colori; volendo annunziarci, per la materia pura ed inalterabile di cui si serve, ch' essa non ci presenta l' immagine di una vita passeggiera, ma quella di una creazione

eterna ed incorruttibile. La bellezza è l'oggetto della scultura; ed il riposo essendo lo stato più favorevole alla bellezza, conviene alle figure isolate: per l'opposto un numero di figure può esser connesso insieme ed aggruppato da un'azione unica. Il gruppo dunque rappresenta la bellezza in movimento: ed il suo scopo è di combinar l'una e l'altro nel più alto grado. Ciò può solamente effettuarsi quando l'artista sa trovar mezzi di temperare l'espressione nelle più violente angosce del corpo e dello spirito per via di quella del coraggio, della dignità e della grazia; sì che la più commovente verità nell'effetto non alteri la nobile regolarità de' lineamenti. »

Lo sfoggiar del continuo immagini sopra immagini prova certamente una grandissima fecondità d'ingegno: ma non so quanto ciò sia utile, allor che, invece di chiarire un oggetto in contesa, non tende che a più inviluppario di tenebre. La pittura, per esempio, che opera sulla tela, cerca l'illusione de' colori per rilevare con la digradazione delle tinte le varie parti della figura disegnata, che rimarrebbero altrimenti senza risalti nella espressione visibile: la scultura per l'opposto che opera sul marmo, non già sdegna l'illusione de' colori, ma non la cerca, perchè non ne ha bisogno; bastando lo scalpello a rilevar materialmente quelle parti medesime in tutti i loro possibili profili. E queste due idee non sono identiche. Dicesi di un guerriero che ad abbattere il suo nemico sdegna le insidie; perchè potrebbe servirsene, e non se ne serve per altezza d'animo: dirassi ugualmente di un astronomo che ad osservare il corso de' pianeti sdegna i lambicchi e i fornelli del chimico, quando in sostanza ei non vi ricorre, sol perchè non ha che farne? E chi da questo preteso sdegnar de' colori che fa la scultura, non inferirebbe che la tragedia greca, supposta imitatrice dell'arte statuaria, fosse interamente priva di colorito, e ciò per sistema voluto e sentito di que' poeti, i quali sdegnarono di usarne per non incorrere nella mostruosità di diventar pittori?

Al resto del citato passo risposero abbastanza le precedenti considerazioni. Dappoichè non vi ha nulla di comune tra il movimento unico e ideale di un gruppo di statue, e

quello tutto materiale e moltiplice di un gruppo di attori, nulla di comune fra l'arte onde la scultura esprime le angosce del corpo e dello spirito per non distruggere la bellezza delle forme, e quella onde suol esprimerle la poesia che mira unicamente a dipingere la inflessibilità de' caratteri e la violenza degli affetti. Sì veramente che tutte queste comparazioni riescono indeterminate; e nè pur separano la tragedia greca dal poema epico, il quale anch'esso ha una evidentissima unità di azione, intorno a cui si aggruppano i personaggi del pari che gli avvenimenti. Altrimenti, ripeto, è un confonderlo con la storia, e pretendere che le opere di Tucidide e di Livio sien vere epopee, alle quali non manchi se non la poesia de' versi per esser poste a fianco dell' *Iliade* e dell' *Eneide*.

« Perchè mai, conchiude lo Schlegel, la condotta de' poeti greci relativamente a' tempi ed a' luoghi è sì diversa da quella de' poeti romantici?... La ragion principale di questa differenza è nella natura essenzialmente diversa delle arti antiche e moderne. Il genio statuario ispirava i poeti antichi: il genio pittoresco ispira i poeti romantici. La scultura dirige esclusivamente la nostra attenzione verso il gruppo ch'essa rappresenta, e lo distacca in quanto è possibile da tutte le sue circostanze accidentali, e se esige alcuni accessorii, non fa che leggermente indicarli. La pittura per l'opposto piacesi ne' particolari de' suoi quadri, e dà gran pompa alle figure principali, riserbando tinte splendide ed armoniose pe' panneggi, pe' fondi de' paesetti, per le nuvole del cielo; e atte sopra tutto a scoprir lontananze a perdita di vista. Le digradazioni della luce, le illusioni della prospettiva sono i suoi mezzi e la sua magia. Così l'arte drammatica degli antichi, e particolarmente la tragedia, annientava come puramente accidentali le forme dello spazio e del tempo; mentre la poesia romantica, variandole incessantemente, le fa servire all' ornamento de' suoi mobili quadri. »

Campeggia in questo tratto un equivoco sì aperto, sì grave, che non saprei decidere se l'autore vi cadesse per semplice inavvertenza. La scultura annienta le forme del tempo e dello spazio, non come accidentali, ma come im-

possibili a ritrarsi con lo scalpello; non per assoluta volontà dell' artista, ma per necessità imposta da' soli limiti dell' arte. Volga e rivolga, lo scultore non può rappresentare che un istante unico in quanto al tempo, e tanto solo di estensione in quanto allo spazio che basti a comprendere la dimensione delle statue. Pare che nella tragedia greca sia tutto l' opposto. Le forme dello spazio e del tempo sono ivi annientate, non come impossibili a ritrarsi, ma come reputate accidentali, non per necessità imposta da' limiti dell' arte, ma per assoluta volontà dell' artista. Si è il critico avveduto che ciò cambia interamente lo stato della quistione, e distruggendo le analogie da lui stabilite, rovescia da capo a fondo tutto il suo sistema intorno all' ispirazione statuaria di cui suppone animati i tragici greci?

Se d' altra parte questa volontà fosse realmente da attribuirsi all' indicato genere d' ispirazioni, avrebbe dovuto esser sistematica ed inflessibile in que' poeti; e l' esperienza ci attesta che non era; e il dotto critico lo sa benissimo. Nell' *Agamennone* e nelle *Eumenidi* di Eschilo, nelle *Trachinie* e nell' *Aiace* di Sofocle, nell' *Ercole Furioso,* nell' *Ifigenia in Aulide*, nell' *Andromaca* e nelle *Supplici* di Euripide, le unità di tempo e di luogo furono apertamente neglette o conculcate. Perocchè realmente, non a' poeti, bensì al solo Aristotile piacque far della loro osservanza una delle regole invariabili del teatro. Nè fu pur forse l' Aristotile di Stagira, ma quell' altro contorto, guasto, esagerato dagli eruditi pel corso di circa tre secoli. Diremo noi dunque che Eschilo, per esempio, fosse ispirato da genio statuario nel dettare i *Sette a Tebe*, e da genio pittoresco nel dettare le *Eumenidi?*

In quanto alla tragedia romantica, trattavasi di vedere qual eminente oggetto inducesse i poeti a rompere in essa quelle unità medesime. Il critico lo scorge nella felice disposizione a calcar le orme della pittura; poichè ivi, dic' egli con sicurezza, vi ha non solamente figure, ma e anche tinte splendide ne' panneggi, bei fondi di paesetti, nuvole, cieli e lontananze a perdita di vista. Se non che tutti questi particolari importano estensione di spazio, e non già infrazione di unità di spazio: perchè nelle dipinture l' occhio dello spettatore,

anche passando dall' uno spazio all' altro, li discerne e li abbraccia di un sol giro; come di un sol giro abbracciava e discerneva il palco del teatro greco, benchè riunisse anch'esso, pari ad un quadro, vedute diverse di tempii, di case, di piazze, di campagne e di cieli.

E potendosi anche giustificare il paragone fra una tragedia ed un quadro relativamente alla varietà de' luoghi, non so quanto possa giustificarsi relativamente alla varietà de' tempi: chè la pittura come la scultura rappresentano un istante unico, e la tragedia romantica come la classica rappresentano successioni di ore e di giorni. Sicchè tutte queste comparazioni sono forzate, inapplicabili ed ipotetiche; essendovi inoltre nella storia delle arti del disegno esempii innumerevoli di quadri in sè stessi prodigiosi, e che nondimeno sono spogli di ogni accidente di viste, di paesetti e di lontananze; e a pienamente convincersene basta penetrare nel più meschino museo dell'Europa. Imiteremo noi il partito dell'Hemsterhuis, il quale, per servire a un sistema, rilegò fra le pitture i gruppi sicuramente marmorei del Laocoonte e dell'Anfione, rilegando anche noi con lo stesso scopo fra le opere della scultura i ritratti ben sicuramente dipinti del Tiziano e del Tintoretto?

Mi avveggo in ogni modo che questa malaugurata contesa intorno alle unità di tempo e di luogo minaccia di riprodursi le mille volte nel corso dell'opera, e d'impacciarmi ad ogni passo. Nè potrò del continuo restringermi a ripetere che anche quando per questo aspetto la differenza fra le due scuole sia vera, siccome questa si riferisce alla esecuzione e non all'idea, riuscirà sempre ed altamente sterile: poichè potrebbe obbiettarmisi che, per provar troppo, io non provo nulla; e che la mia costante cura di evitar l'esame di una tal quistione ne' suoi termini filosofici e fondamentali, mostra che io non trovo modo efficace a definirla con chiarezza. Avventuriamoci dunque per poco a penetrarne direttamente il senso, onde posti una volta di accordo, non ci sia bisogno di mai più ritornare su questa materia.

In qual significato deve intendersi che Shakespeare infrangesse le unità di tempo e di luogo? Conviensi avere una

tristissima opinione del buon senso degli uomini per confidarsi di persuader loro che in un dramma di quel sommo ingegno essi veggano realmente tramutarsi l'azione da un luogo in un altro, e abbracciare uno spazio di tempo maggiore di quello che è rinchiuso nella rappresentazione materiale e visibile del soggetto. La scena ove gli attori si mostrano è là una, fitta e permanente, come l'anfiteatro ove gli spettatori si seggono: il tempo che impiegano i primi a declamar la loro parte, è identicamente lo stesso che quello speso da' secondi per udirla. Quest'ordine di cose è assoluto, perchè fondasi ne' precisi limiti della natura umana.

Allor che dunque si dice che in Shakespeare il luogo cambia e il tempo si protrae, dee sempre intendersi che ciò avviene per l'immaginazione e non mai pe' sensi esterni dello spettatore. Questa differenza è di sì gran momento, che ove non si abbia ognor presente allo spirito non vi è più mezzo a determinar nettamente lo stato della quistione. Perocchè alla sola immaginazione può esser dato di trasportarsi in tempi e luoghi diversi, e percorrerli ed estenderli all'infinito, senza che la persona dell'individuo il quale ascolta e vede, esca di una sola linea del sito materiale ove si trova: laddove dal canto opposto è fisicamente impossibile che il suo occhio discopra nulla di là da' proprii recinti del teatro; e chi si attentà a volergli provare il contrario, si espone ad esserne deriso.

Nè questo è tutto. Le macchine che sembrano cangiar le sembianze de' luoghi, non servono in sostanza se non di semplice aiuto all'immaginazione per farla correre più facilmente altrove negl' intervalli precisi voluti dal poeta: ma quelle larghe falde di tele dipinte che calono or dall'alto or pe' fianchi, or ne' primi or negli ultimi spazii del palco, non inganneranno mai l'occhio a fargli credere che gli attori sieno realmente passati da una città in un'altra, o da una strada popolosa in una campagna deserta. Nè i macchinisti che han sì bene provveduto alle variazioni apparenti de' luoghi, sono poi giunti a fare altrettanto per le variazioni de' tempi: rispetto a questi l'immaginazione supplisce tutto da sè, non essendovi in ciò modo di aiutarla con evoluzioni scenografiche. E suppliva an-

che da sè alle prime nelle origini del teatro moderno; quando non essendosi ancora inventati i cangiamenti delle decorazioni, l'udienza era obbligata a comprendere dal solo dialogo che i personaggi si trovavano in luogo diverso da quello in cui erano stati visti precedentemente operare.

Ciò posto, è facil cosa il concepire che il luogo nelle tragedie greche, come in tutte le produzioni drammatiche calcate sulle stesse orme, mentre resta spesso immutabile per gli occhi, anch'esso, non ostanti le apparenze, cambia le cento volte per l'immaginazione. Tosto che un personaggio si allontana dalla scena visibile, e che dal complesso de' fatti si è lasciato chiaramente intendere ch'ei parte col disegno di far qualche cosa, l'immaginazione dello spettatore lo siegue immediatamente ovunque ei si trasferisce; e tramutasi di luogo in luogo in sua compagnia; ed assiste da presso a tutt'i suoi movimenti possibili che si legano con l'azione rappresentata; e si dibatte nella sola incertezza delle conseguenze, ch'essa non può conoscere se non quando le vengono rivelate da altri. A facilitarci l'intelligenza di questo fenomeno, per altro semplicissimo, rechiamone qualche breve esempio.

Allor che nell'*Agamennone* di Eschilo lo spettatore ha gli occhi fissi in Cassandra profetizzante, la sua immaginazione non è tutta intenta ne' detti della vergine troiana: abbracciando gli antecedenti, essa è già volata nella sala del bagno, ed è presente alla lutta onde i due empii adulteri insidiano la vita di quel principe. Allor che ne' *Sette a Tebe* Eteocle si è armato per correre alla difesa delle mura, l'immaginazione dello spettatore non rimansi passiva ad ascoltare i lamenti del coro: istruita de' fatti, essa si è già trasportata nel campo di battaglia, e vede con raccapriccio guerrieri, carri, cavalli e pugne di esterminio e di sangue. Allor che il re d'Argo apprestasi a consultare il suo popolo intorno all'asilo da concedersi alle *Danaidi*, l'immaginazione dello spettatore non attende alle sole lacrime di quelle profughe donzelle restate sulla scena; ma séguita il re fin dentro la città; ed è impaziente di scorgere il fine della contesa popolare, da cui dipende lo scioglimento di quel dramma.

In quanto alle variazioni del tempo, il fenomeno è lo stesso. Agamennone giugne dall'Ellesponto in Argo pochi minuti dopo che la notizia della caduta di Troia era stata data da' fuochi telegrafici delle montagne. Percorreva egli forse un così lungo spazio con la rapidità della luce? No; ma questo assurdo sparisce innanzi alla immaginazione dello spettatore, la quale frappone da sè moltissimi giorni dall' annunzio de' fuochi all' arrivo del re in quella contrada. Non prima le figlie di Danao son discese nell' Argolide, che i loro persecutori le sopraggiungono. S' imbarcarono esse in Egitto nel medesimo istante che i loro irritati cugini, o per un miracolo di Eolo traversarono il Mediterraneo, tenendosi a poca distanza da essi, per indi arrivarsi tutti a contendere in una delle spiagge della Grecia? No; ma quel tempo, così ristretto pe' sensi, è allargato dalla immaginazione dello spettatore oltre a' limiti della sua durata apparente. E dove si andrebbe se si volessero accumular tutti gli esempii che la storia del teatro greco offre a prova di questi fatti?

È certo che da qualunque aspetto si riguardi la tragedia greca, le variazioni de' tempi e de' luoghi vi si scorgono infinite: e la smania di ostinarsi in ipotesi contrarie non ha prodotto se non errori funestissimi, perchè tendenti a sconvolgere i principii dell' arte. Alcuni aristotelici han preteso che l' unità di azione, riconosciuta da tutti indispensabile in una tragedia, non potrebbe mai conseguirsi ove il luogo della scena non fosse o non si supponesse uno e permanente. A me pare che la verità sia precisamente dal lato opposto. Una tragedia non si compone di ciò che si fa unicamente sulla scena visibile; molta parte di essa sviluppasi fuori dello sguardo dello spettatore; e l' unità di azione, ben altro che fondarsi in quel che solamente si vede, è apertamente infranta ove l' immaginazione dello spettatore non la siegua e l' abbracci in tutt' i suoi progressi, cangiando luoghi e tempi co' personaggi che a vicenda si mostrano e si ritirano.

Perchè veramente sol quanto avviene dentro la scena dà legame e successione a quanto vi si manifesta di fuori: e la più eminente produzione drammatica diverrebbe gelida ed insensata per una udienza che si supponga spoglia della fa-

coltà di trasferirsi con la mente in tutt' i luoghi ove i personaggi si trasportano essi stessi, e di estendere gl' intervalli che necessariamente debbono frapporsi tra le parti di un' azione medesima: sì che quest' ultima non ha vera unità, se non per effetto delle variazioni stesse de' tempi e de' luoghi, sentite e direi quasi operate in concorso della immaginazione altrui. Una tragedia limitata a quel tanto che l' occhio materialmente discerne, non sarebbe che una leggenda in dialogo, che una congerie di atti e di parole senza veruna specie di senso e di complemento poetico.

Or, se le variazioni de' tempi e de' luoghi si riferiscono alla fantasia mobilissima che ha poteri incommensurabili, e non mai all' occhio dello spettatore che ha limiti sì ristretti; se quelle variazioni medesime appartengono intrinsecamente e indispensabilmente alla tragedia classica non meno che alla romantica, benchè restino più occulte nella prima che nella seconda; da quai dati potrà logicamente inferirsi che per questo aspetto il carattere dell' una sia di genere statuario, il carattere dell' altra di genere pittoresco? Ciò potrebbe sostenersi appena, se vi fosse una sola fra le tragedie greche, in cui i personaggi, una volta usciti sulla scena, vi rimanessero inchiodati tutti a dar principio, inviluppo e scioglimento alla intera tela drammatica: chè in questo solo caso lo spettatore non avrebbe mestieri di metter molto in faccende la sua fantasia; bastandogli aver gli occhi aperti per veder tutto come in un gruppo di statue, per le quali non vi è che un sol tempo ed un sol luogo di lor natura invariabili.

Ed a convincersi con quanto poco discernimento siesi le più volte meditata e discussa questa materia, vi ha un' ultima considerazione che pur essa è importantissima. Dall' essersi bruttamente confuso quel che è operato dall' occhio, con quel che è operato dalla fantasia dello spettatore; dall' essersi prese le differenze de' gradi per fondamentali e vere differenze di generi, ne è per tutti risultata la dottrina equivoca, che ogni variazione di tempi e di luoghi importi necessariamente infrazione all' unità de' luoghi e de' tempi. Ed io penso che questa infrazione non esiste e non ha mai esistito nè anche ne' drammi di Shakespeare, non ostanti le fallaci apparenze che han tanto

traviata la mente de' filosofi su questo speciale oggetto. Procurerò di spiegarmi in brevi termini.

L'uomo non può al tratto stesso spingere il suo sguardo nello spazio che gli è dinanzi e in quello che gli è alle spalle: per vederli amendue gli bisognano atti successivi: ond'è che quantunque quegli spazii si ricongiungano e ne formino un solo in natura, pur si rimangono per lui eternamente distinti; perchè non potendo simultaneamente fermarsi all'uno ed all'altro, ei nel passar progressivamente dall'uno all'altro, rompe senza sua colpa, o pargli almeno veder così rotta la loro naturale unità. Quindi per gli occhi ogni leggiero cangiamento di luogo importa una positiva infrazione dell'unità di luogo. Dicasi lo stesso per rispetto al tempo che l'occhio misura nelle parti continuate dello spazio: sì che quante volte ei va dal passato al presente e dal presente all'avvenire, ei, cangiando tempi, rompe l'unità de' tempi.

Questo ragionamento si riferisce alla vita comune dell'uomo; ed io ripeto che ne' recinti del teatro ciò nè anche avviene, perchè ivi l'occhio che in alcuni riguardi è un senso geometrico quanto il tatto, non vede che il palco, e non si lascia mai così illudere da' mutamenti delle decorazioni, da persuadersi che il luogo dell'azione sia materialmente cangiato. Ma suppongasi pure che l'occhio vi s'illuda, e che l'unità del luogo gli apparisca infranta con la mutazione della scena. Sarà mai questo applicabile alla natura della sua immaginazione, la quale non conosce altri limiti che quelli dell'immensità? In ciò sta il vero nodo della quistione, su cui io oso richiamar l'attenzione dell'osservatore filosofo.

Non vi ha dubbio che l'immaginazione tramutasi anch'essa di un luogo in un altro, di un tempo in un altro: ma questo passaggio non rompe per essa l'unità del tempo e del luogo; perchè può effettuarlo con atto simultaneo; perchè i suoi poteri son tali che nel correre in un luogo successivo, essa non è obbligata di abbandonare il precedente, perchè può stendere le sue ali sopra entrambi, e comprenderli ed abbracciarli in tutta la loro ampiezza. Allor che, per esempio, l'occhio dello spettatore vede svagare Lear per la campagna, non può certamente vederlo più nella reggia ove gli fu mostrato nelle

prime scene: l'unità del luogo è per esso infranta col cangiamento del luogo: ma la sua immaginazione cangia luogo senza punto romperne l'unità; perchè può estendersi a un tratto solo e nella reggia e nella campagna; ed il tutto le è sempre presente sotto forma unica e semplice, anche quando essa è tratta a fermarsi nelle varie parti e successivamente percorrerle.

Nè varrebbe il dire che non sono poi queste le unità pretese dagli aristotelici: basti per me che siano quelle del teatro greco, da cui gli aristotelici han creduto dedurre le loro regole immaginarie. Quindi, mentre il cangiar tempo e luoghi per l'immaginazione dello spettatore è necessità inevitabile e imperante del pari alle tragedie classiche e alle romantiche, l'unità del tempo e del luogo si rimane inviolata per esso e nelle une e nelle altre: perchè l'immaginazione essendo infinita di sua propria essenza, non ha altro spazio che l'universo, non altro tempo che l'eternità. E se non è dato al poeta tragico di trarne tutto il partito che ne trae l'epico, ciò deriva da questo, che, essendo egli astretto di parlare a questa facoltà per mezzo de' sensi, non può astenersi dal temperarne i moti per accomodar l'azione a' poteri limitati ed a' soli bisogni de' sensi.

Tornando per poco al primo proposito, io credo invero che ove si fosse posto mente all'indole dell'idea più che alle forme della esecuzione, alcun utile raggio di luce avrebbe forse potuto trarsi dalla dottrina dell'Hemsterhuis per illustrar le differenze de' generi tragici con similitudini attinte dalle arti del disegno: restringendosi però a semplici similitudini, cioè a dar giudizii su i prodotti, senza trascorrer nella ipotesi che i poeti, volendo e non volendo, fossero guidati dal genio della scultura o della pittura. Ma lo Schlegel non potea tener queste vie, perchè avrebbe allora visto gran parte delle sue opinioni dissiparglisi dinanzi come sogni d'infermo: quindi se ne rimase per preoccupazione di sistema; se non pur forse per timore di contraddirsi. Ed affinchè non mi sia imputato che io supponga troppo arbitrariamente questa conseguenza, giustificherò con brevissimi cenni la mia proposizione, vincendo per poco la ripugnanza che mi è naturale per siffatta specie di paralleli.

Coloro che offrono a solo spettacolo sulla scena le strepitose vicende della vita, han sempre a poter disporre di un cumulo di circostanze, il quale, premendo con rapida successione di sviluppi, conferisce il più gran movimento alle loro produzioni, e non permette a' loro personaggi di mostrarsi mai troppo fitti, e per così dire compiuti ed isolati allo sguardo degli spettatori. Il protagonista, non avendo ivi nè vizii nè virtù assolute, serba nel suo carattere non so che di aereo, che, innalzandolo verso incognite regioni, gl'impedisce di mostrarsi in tutt'i suoi contorni con precisione geometrica: e le passioni impetuose da cui è animato, tendenti meno a rimuover gli avvenimenti che ad eccelerarne lo scoppio a suo danno, ben altro che circonscriverne le forme, servono a renderle ancor più ondeggianti ed eteree. Una potenza occulta ed invincibile, traendolo sull'orlo del precipizio, lo abbandona al torrente de' casi che lo assalgono; ed egli, che non può dominarli, dando con le sue qualità eminenti un terribile risalto alla loro acerbezza, si mostra in mezzo ad essi come a traverso di un velo trasparente, il quale lascia scorger la vittima, e fa disparir l'individuo.

Coloro, per contrario, i quali hanno introdotto sul teatro il contrasto della virtù e del delitto, han bisogno di limitarsi a quelle fra le tante circostanze della vita che sien capaci di rendere aperte, sporgenti e compiute le forme de'loro personaggi. Qui il carattere del protagonista non ha nulla di alto e di fluttuante, nulla che l'immaginazione allontani dal contatto visibile degli spettatori: ei vuole, e nella forza della sua volontà prendono simultaneamente origine, sviluppo e termine tutte le parti dell'azione drammatica. Egli imprime agli avvenimenti il necessario impulso; e mentre questi si agitano commossi intorno a lui, egli, che ne domina e ne dirige il corso, rimansi solo imperturbato ed immobile: e, in luogo di conferir loro alcuna specie d'importanza, ei disperde a suo profitto la loro naturale grandezza. Ognuno già vede che tutto deve alfin cedere a una potenza minacciante sicurissima rovina: ogni maschera d'illusione si abbassa; ed il teatro non più offre che individui delineati in tutti i loro profili con la più geometrica precisione.

Or quale di questi due generi di tragedia tien più della pittura o della scultura, a considerarli nel loro aspetto più alto e generale? Nel primo, le forme de' personaggi, bene illuminate dall' un canto, vanno a perdersi nell'ombre dall'altro; chè a niuno è dato di prevedere se il destino che li perseguita si plachi in loro favore, o pur si rimanga inesorabile. Nel secondo, tutto è posto in un' atmosfera non dubbia di luce; poichè con pochi dati è facilissimo di misurare il predominio di una virtù o di una sceleraggine gigante sulle circostanze ch'esse in gran parte creano e signoreggiano. Quindi l'azione tien della pittura nel primo caso; perchè ivi gli avvenimenti operano liberi ed indipendenti dalla volontà dell' uomo, e servono a piramidare con magnificenza ed armonia un vasto quadro, il cui fondo è occupato dal protagonista. L'azione tien della scultura nel secondo: perchè ivi gli avvenimenti, soggetti all'impero della volontà dell'uomo, si mostrano come altrettanti bassi-rilievi collocati intorno al piedistallo di una statua colossale, che si erge in tutti i suoi possibili contorni sopra lo spazio destinato a contenerla. In questo senso, dove mai ritrovare con più certezza il disegno-modello di una tragedia pittoresca, se non è già ne' teatri di Eschilo e di Sofocle?

CAPITOLO QUINTO.

DE' PRIMI LINEAMENTI ONDE FU CONCEPITA LA TRAGEDIA GRECA.

Differenza tra le rappresentazioni sceniche di Tespi e quelle immaginate in seguito da Eschilo. — Lo spettacolo di un'azione avente un principio ed uno scopo, sostituito alla nuda e slegata narrazione di un avvenimento storico o favoloso. — Circostanze in mezzo alle quali fu dato ad Eschilo di attingere dalla ingenua natura l' idea fondamentale della vera tragedia. — Sua prima e schietta maniera di vedere sull' indole de' personaggi, de' caratteri e degli affetti, che doveano infonder anima a' suoi tragici orditi. — Com'egli concepisse di poter talvolta introdurre nelle sue dipinture il contrasto della virtù e del delitto. — Falso giudizio che ravvisa nella materia mitologica l' essenza della tragedia greca. — In qual senso è da intendersi l' opinione che i Greci nelle loro opere di fantasia mirassero unicamente ad abbellir la natura. — Cagioni della grande semplicità ond' essi rivestivano le loro combinazioni drammatiche. — Origine, ufficio e carattere de' Cori, male interpretati da molti critici moderni. — Ragionevoli motivi per cui i Greci introducessero il sistema di scrivere in versi le loro tragedie. — Movimento generale degli spiriti in mezzo e cui l' arte tragica fu inventata.

Se le idee sviluppate ne' quattro precedenti capitoli non sembrano a prima vista fondarsi che in puri ed astratti ragionamenti, è facil cosa il riflettere che io dovea necessariamente presentarle in quel modo, non per difetto di prove materiali che avrei potuto inserire in ciascun foglio secondo il bisogno, ma per evitar confusione e disordine; riserbandomi nel seguito di rimenarle separatamente a' fatti da cui furono attinte in origine. A quest' unico scopo sarà ormai tutto rivolto il rimanente dell' opera: sì che quelle prime ricerche, ritraendo nuova e più splendida evidenza dall' applicazione, potranno alfin servire di utile sunto, come han servito fin qui d' introduzione preparatoria a questo mio lavoro.

Il campo che ci si apre dinanzi è vastissimo; ed il percorrerlo gradatamente ci tornerà non meno istruttivo che dilettevole. Chiamando a rassegna le più rinomate tragedie apparse in luce da Eschilo fin oggi, ne indagheremo i pregi e i di-

fetti in quanto al solo genere a cui parranno di appartenere; per così leggere nel loro complesso le variatissime vicende del teatro tragico presso gli antichi e presso i moderni, e mostrar luminosamente come la predisposizione di spirito de' loro autori, e le diverse circostanze de' tempi e delle società in cui si avvennero, determinarono l'indole di questa specie di poetiche produzioni, e le rivestirono di doti or analoghe or dissimili.

Mirando questa continuazione di esami a sostener con esempii le verità innanzi esposte, o, per dir meglio, a ricollocar quelle verità negli esempii da cui furono desunte, mio principal disegno è di rilevar gli aspetti onde i diversi poeti si trovarono a contatto con la natura, e le impulsioni di un ingegno più o men libero o preoccupato, che gli indusse a ravvisarla nella totalità magnifica o nel ristretto isolamento di taluna delle sue parti. In conseguenza mi fermerò a coloro solamente in cui que'fenomeni appariscono più manifesti, e che segnano le differenze de'generi, non per cangiamenti di materie o di forme, bensì per l'espansione di un sentimento o più largo e spontaneo, o più vigoroso e concentrato, cui particolari cagioni concorsero a rivolgere per direzioni contrarie.

E siccome dissi che il più ampio corredo d'istruzione e la cresciuta energia del sentimento erano pe' moderni due preziosi acquisti, ond'essi doveano riuscir di necessità superiori agli antichi, facendone buon uso, e rimanere inferiori a sè stessi abusandone; così non obblierò di somministrarne le prove, paragonando fra loro in separato capitolo talune fra le più notabili produzioni tragiche antiche e moderne, ove i medesimi soggetti furono posti sulla scena. Tutto questo esame ci darà inoltre occasione a discutere partitamente molte altre picciole dottrine, cui, per la difficoltà di rannodarle a principii universali, non mi fu agevole di dar luogo altrove; senza però che io cessi mai di aver presente allo spirito il senso dell'epigrafe apposta a tutta l'opera, *Nos genera degustamus, non bibliothecas excutimus.*

Giovi rammentare che a non uscir del mio speciale obbietto, mi è d'uopo esaminar principalmente le *situazioni* in-

torno a cui si aggirano le opere delle quali mi occorrerà discorrere; non già per istruire il lettore di avvenimenti ch'ei non ignora, bensì per accompagnarlo meco nella induzione de' giudizii su cui le più volte i critici non son punto di accordo. Il consueto sistema di metter da canto l'indole de' soggetti personificati può esser plausibile quando non si ha in mira se non di notomizzare una scena, un carattere, una passione tragica qualunque; poichè queste non sempre si legano all'azion principale tanto da rendere impossibile il considerarnele disgiunte. Ma, dovendo io dimostrar co' fatti che la differenza de' generi è tutta riposta nella differenza delle idee preesistenti alla esecuzione, non potrei bene indagar queste ultime, se non fermandomi alle situazioni che le esprimono e le sostengono.

Pur tuttavia non allargherò il mio esame se non per quelle che mi sembreranno riunir tutti gli argomenti proprii a chiarir la natura de' diversi generi: da che io non detto la storia della letteratura drammatica; e pochi efficaci esempii qua e là presi ne' diversi teatri bastano pienamente al mio proposito. In pari modo, se mi avverrà talvolta di parlar de' pregi e de' difetti della esecuzione, sarà sempre in quanto influiscono a sostenere o a pervertir la grandezza e la integrità della idea; non consentendomi la ragione che la critica possegga mezzi sufficienti a determinar questa materia per altri riguardi. Premetto intanto alcune considerazioni generali, il cui scopo sarà di rintracciare i primi lineamenti della tragedia greca, per investigar le cagioni ond'essa, senza alcun soccorso di precedenti modelli, potè rivestirsi di doti sì eminenti e sì splendide.

Le troppe industrie de' filologi nel riferir l'origine della imitazione tragica a' canti di esultanza di cui pochi villani faceano risonar le campagne nell'atto di sacrificare a Bacco il capro distruttor de' vigneti, mi parvero sempre sforzi di erudizione sterile, e per le sue conseguenze inesatta. Dappoichè taluni, e non certamente di mediocre ingegno, partirono da quelle pretese origini, e confusero i tempi e le cose, per conchiudere che tutta la tragedia greca non fosse altro in sostanza che *un inno agli Dei*. Espressione bastantemente vòta di si-

gnificato: se già non voglia prendersi nel senso figurato onde un celebre anatomico, dopo aver dimostrato a una numerosa assemblea la mirabile struttura del corpo umano, terminò dicendo in un trasporto di entusiasmo, *abbiamo intonato un inno alla Onnipotenza.*

Se non che i varii prodigi dell'ingegno umano, e l'universo con tutte le sue esistenze, si risolvono allora in altrettanti-inni alla divinità: ed è uno de' casi in cui, per troppo desiderio di dir tutto, non si dice nulla. A me sembra, nella particolar quistione di cui siamo occupati, che un canto di esultanza, sia pur qualunque il nome che lo denoti, non ha nulla in sè di drammatico: nè presso gli antichi potea dipartirsi dal genere lirico che gli è intrinseco, per quell'unico personaggio che Tespi aggiunse al coro de' cantanti, a fin di rallegrare con qualche aneddoto di storia o di tradizione le solennità religiose della Grecia: perocchè quegli esponeva un avvenimento e non lo rappresentava: e si vorrà consentire che ovunque si narra e non si rappresenta, vi è rapsodia e non dramma.

Questa deviazione di giudizii ha forse i medesimi motivi da me indicati nel principio de' due capitoli precedenti. La difesa della verità ha dato sovente luogo a lutte asprissime; perchè vi furono sempre classi interessate al sostegno dell'errore: queste discordie restano però inintelligibili allor che si riferiscono alla difesa del bello; non essendo nè pur da presumere che alcuno si addossi il ridicolo incarico di procacciare applausi al deforme. Non vi è uomo di buon gusto che non si piaccia, che non si ammiri nelle bellezze del così detto genere romantico, quando ne offra di reali e permanenti: ma coloro che se ne son fatti propugnatori acerrimi, han creduto che non si potea proteggerlo senza romper guerra a tutto l'uman genere; e per assicurargli trionfo, reputarono indispensabile di abbattere innanzi tutto il genere classico, che a dritto e a traverso riguardano come rivale del primo.

Trovando pur troppo arduo il tentativo di rovesciare un edifizio che per tanti secoli ha eccitata la venerazione de' popoli, si furono avvisi di designarlo per via di comparazioni abbaglianti, che nascondessero censure amarissime sotto la maschera di pomposi elogi. Così, dicendovi un critico che la

tragedia greca è una statua sublime, un inno di genio ispirato, in tanto più vi seduce, in quanto ha saputo prepararvi a quel confronto con esordii eloquentissimi. Frattanto, allor che la illusione delle parole si dissipa, basta il semplice buon senso a persuaderci, che mentre una statua greca è bella, e un inno ispirato è bellissimo, una tragedia che sia inno o statua, non è tragedia, ma mostro. Sono lodi insidiose, le quali dando a una produzione qualità che non possono convenirle, mirano ad insinuar con destrezza ch' essa manca di quelle che le son proprie ed inerenti.

Dopo aver fatto risalir l'origine del teatro tragico alla celebrazione delle feste di Bacco, gli eruditi han supposto che Eschilo lo ampliasse, aggiugnendo un secondo personaggio a quel primo che vi avea introdotto Tespi. Se non che il fatto è apertamente contrario a questa dottrina, non essendovi tragedia di Eschilo a noi conosciuta ove i personaggi non oltrepassino il numero di due; e nelle *Coefore* ve ne ha fino a sette. Coloro che si studiano di conciliar tutto con argomentazioni cronologiche, han detto che siccome Sofocle accrebbe di un terzo personaggio la tragedia, piacque ad Eschilo il tentativo, e si determinò dopo questo esempio ad estendere anch' egli più oltre il numero de' suoi attori. Ma dalla prima produzione di Eschilo fino alla prima di Sofocle scorsero molti anni; e bisognerebbe provare storicamente che nelle tragedie scritte da Eschilo in questo intervallo di tempo, i personaggi non andassero di là dal numero di due.

Senza che, l'invenzione di un terzo personaggio attribuita a Sofocle, è pur essa dubbia: chè nelle tragedie che di lui ci restano, il numero degli attori va più oltre; e nell' *Aiace* ve ne ha non meno di nove, compreso il Coro. Nè l'autorità di alcuni antichi, le cui parole han potute esser torturate o frantese, ed Orazio fra gli altri si è certamente espresso da poeta con figure ellittiche, varrà mai a far sostenere il contrario, quando vi è un fatto solenne che la distrugge. La ragione di queste varie sentenze de' critici sta tutta nell' idea di cui si sono preoccupati, che la tragedia fosse inventata da Tespi, o forse ancora da Epigene; e che Eschilo non facesse che darle ingrandimento e perfezione. E non vi ha dottrina più abile a

traviarci sul merito di Eschilo e delle sue produzioni. Questo poeta non aggiunse semplici narratori a quel primo che già esisteva; ma sostituì lo spettacolo alla leggenda, l'azione al racconto, e diede a' suoi concepimenti quella unità d'idea e di scopo che distingue i parti spontanei della immaginazione dalle nude reminiscenze della memoria.

Plutarco infatti ne attesta, che quando il volgo de' Greci, avvezzo ad intender per tragedia un cantico di religione, vide sotto il medesimo nome portar situazioni, caratteri ed affetti sulla scena, esclamò attonito a quella novità: *che han che fare queste cose con Bacco?* Ed Erasmo rapporta un proverbio popolare a cui questa esclamazione diè luogo in seguito; essendosi da per tutto messo il vezzo di dire, per rispetto a un'opera qualunque che non rispondea punto all'oggetto cui sembrava destinata: *nulla di positivo a proposito di Bacco.* Dal che senza alcun'ombra di dubbio si desume, che tra il carro di Tespi ed il teatro di Eschilo vi è diversità di essenza e non di forma; vi è passaggio da un'arte ad un'altra, e non continuazione di un'arte medesima che di rozza ed informe divien più bella ed adulta. Nè l'identità del vocabolo dee punto illuderci sulla diversità della cosa; bastando riflettere che ne era interamente alterata la significazione.

Si vorrà forse rammentarmi esser tradizione consentita da tutti, che Frinico, fiorito dopo Tespi, introducesse le parti di femmina sulla scena; perchè Temistocle ad onorarlo degnamente fe costruire un palco a bella posta per lui: e che Coerilo, contemporaneo di Frinico, e meglio conosciuto pel suo poema della *Perseide*, di cui si hanno appena scarsissime rimembranze, inventasse il costume per gli attori, a dar più illusione e magnificenza allo spettacolo. E l'obbiezione potrebbe reggere: ma ignorando noi la natura delle loro opere involateci dal tempo, le quali probabilmente avean più del ditirambico che del drammatico, non possiamo inferirne con certezza storica che tra le loro mani fosse nata la vera tragedia. Tanto più che l'intervento delle femmine ed il costume per gli attori non provan direttamente nulla, potendo esse pur bene associarsi a' semplici cori di Tespi per così renderli più festeggianti e variati. Vitruvio ne attesta che il primo palco

teatrale co' necessarii compartimenti e decorazioni scenografiche per rappresentarvi un' azione veramente drammatica, fu eretto in Atene dall' architetto Agatarco per le sole produzioni di Eschilo: e ne scrisse in seguito un trattato, che ne fe nascere due altri simili di Democrito e di Anassagora, i quali simultaneamente impresero a svilupparne la scientifica teoria. In ogni modo le dispute erudite non giugneranno mai a persuaderci, nè che i canti di un coro, misti a narrazioni di aneddoti, e celebrati da Epigene sino a Tespi, fosser vere tragedie; nè che le tragedie scritte da Eschilo sino ad Euripide, benchè si usasse di darle a pubblico spettacolo in occasione di solennità religiose, fossero in sè medesime inni religiosi in onore degli Dei.

Questa sollecitudine di rintracciar troppo le gradazioni ne' progressi dello spirito umano può esser giustificata nella storia della scienza, in cui tutto procede per ordini d' idee che partono dalle unità per giugnere a' moltiplici; ma è sterile nella storia dell' arte, ove talvolta i prodigi vengono per salti, e non si congiungono ad alcuna specie di precedenti lavori. Noi certamente ignoriamo quali e quanti poeti sieno fioriti in tempi remotissimi a servir di anelli di concatenamento fra la barbarie della nascita dell' uman genere e la creazione dell'*Iliade*. Ma questa ignoranza ammette la doppia possibilità che ve ne fossero e che non ve ne fossero punto di notabili: perocchè, mentre i prodotti dell' intendimento, fondati sulla esperienza, non avanzano che per lentissimi e successivi passi, i prodotti della immaginazione, fondati sul sentimento, prorompono spesso come per incantesimo, e rappresentano la favola di Minerva, nata in armi ed adulta dalla testa di Giove.

La storia delle lettere moderne ce ne somministra un esempio, di cui niuno vorrà contrastare l' autenticità. Trovatori e poeti in buon numero si frapposero al certo dal duodecimo secolo fino all' apparizione di Dante: ma il vòto fra i primi ed il secondo è incommensurabile. Qual gradazione può rinvenirsi tra opere di coloro che scrissero versi di amore e prose di romanzi, e la *Divina Commedia* surta come pianeta luminoso in mezzo alla caligine de' tempi, senza che verun astro di valor consimile lo abbia preceduto o semplicemente

annunziato? E quale ostacolo può incontrarsi nel porre che la tragedia nascesse con Eschilo e da Eschilo, anzi che ricorrere alla ipotesi tratta da indizii falsi o stentati, che gli antecedenti istrioni gliene avessero positivamente aperta la strada? A me per ora giova di star letteralmente all' autorità di Quintiliano: *Tragœdias primus in lucem protulit Æschylus.*

So che le scoperte si associano spesso fra loro; e che un tronco d' albero, a cagion di esempio, galleggiante in riva al mare, su cui alcun fanciullo reggevasi per avventura a scherzar con le onde, ha potuto far nascere in altri l' idea di scavarne il centro per sostenervisi illeso dalle acque, e dar così principio informe alla navigazione. Ma dal modo regolare onde le scoperte progrediscono nelle arti meccaniche, non si può sempre giudicar severamente di quello fuor d' ogni regola ond' esse sogliono venir operate nelle arti gentili. Seguendo la logica delle analogie, è tutt'al più concesso di supporre che il carro di Tespi risvegliasse nella fantasia di Eschilo una folla d'immagini confuse, che, fecondandosi occultamente in lui, lo conducevano a concepir la creazione di un teatro tragico.

Sarà però sempre vero, che se lo scopo e l' indole dell' uno e dell' altro differiscono essenzialmente fra loro, non vi è a scorgere alcun legame di continuità che ricongiunga il secondo al primo, e ne obblighi a considerarli amendue come di un solo e medesimo disegno d' invenzione, che abbia ricevuto i suoi progressivi sviluppi dal tempo. Fu quello di Tespi un cotal genere di produzioni che, servendo, per così dire, di cagione occasionale alla mobilità dell'ingegno di Eschilo, gli diè possente stimolo ad inventarne un altro; il quale non per ciò rimarrassi men distinto e separato dal primo, e quindi soggetto a nuove leggi, tendente a nuovi effetti, e bisognevole di nuove e più alte facoltà in chi si avviene a trattarlo.

Non mi stancherò mai di ripetere, che l' origine delle varie arti della fantasia è tutta da attribuirsi a quella inquieta attività morale, onde uomini di tempra maschia ed indomabile, percossi vivamente dalle grandi impressioni della natura, sono involontariamente tratti a risospingerle al di fuori di essi, quasi lor mancasse la capacità necessaria di ritenerle dentro sè medesimi in un passivo silenzio: e vi son mossi da

un bisogno convulsivo di liberarsi da quel torrente di affezioni promiscue, che, premendoli con violenza, li agita di un movimento espansivo ed irresistibile. Infiammati dal magnifico aspetto della natura, essi non potrebbero comprenderla se non adeguandone l'immensità; onde divenuti operosi e giganti quant'essa, trovansi informati della sua facoltà generativa, e affrettansi a riprodurla, a moltiplicarla, a variarne in cento guise le forme, come per un secondo atto di creazione infinita.

Eschilo fa quel che è bene, ma senza saperlo, dicea Sofocle. Se non che questa è prerogativa di tutti i grand'ingegni operanti nelle arti dell'immaginazione per libero e spontaneo impulso. Sofocle stesso non calcò sentieri meglio conosciuti nelle sue poetiche imprese. E non già che i grandi ingegni producano per un concorso fortuito d'idee, le quali poi ricevan corpo e legami dal caso. Trasportandosi a un tratto ne' più vasti fenomeni dell'universo fisico e morale, veggono in lontananza, e dispongono luminosamente quel che sono avidi di produrre; ma per impeto di fantasia commossa, e non per misurate analisi di una ragion vigile e calcolatrice. È una vista interna, la quale, benchè svegliata da un oceano di esterna luce, opera in sè stessa, e rimane indipendente da ogni estraneo aiuto della facoltà de' sensi e dell'intelletto.

Quel Dio, di cui parla Orazio, che agitando riscalda gli animi de' poeti, non è che un sentimento vivo, mobile, arditissimo, il quale posto in azione dallo spettacolo della natura, e certo d'incontrar per le sue vie la verità poetica, non sa e non cura di sapere nè quando egli accolse i primi germi delle sue ispirazioni, nè quali fossero gli elementi che gradatamente concorsero a fecondarli: ed ignora in ugual modo e il punto ove gli fu comunicato il primo impulso, e lo spazio intermedio che ne' suoi voli fu obbligato a trascorrere. L'opera del vero poeta è come il figlio, le cui fattezze non si ravvisano dalla madre se non dopo il parto: l'educazione successiva può dargli incremento e perfezione, ma non infondergli o accrescergli il prezioso dono dell'esistenza.

L'anima di Eschilo, temprata vigorosamente a mète altissime, si era lungo tempo esaltata in silenzio, accogliendo

da un lato le numerose impressioni che le veniano ingenue dal mondo esteriore, ed espandendosi dall'altro con rapido ritorno ad abbracciarne i moltiplici aggregati nelle loro più generali sembianze. Le nozioni del vero e del bello, di cui a nutrimento delle sue facoltà più che a pompa di vana dottrina egli avea già fatto tesoro, eran tali da serbargli sgombri lo spirito ed il cuore da ogni nebbia di prevenzioni: il dolce solletico della gloria e quel puro amor di patria che dà primo incitamento a tutte le nobili imprese, lo rivolgeano inavvertitamente verso regioni poste di là dalle meschine realità della vita materiale: e le circostanze particolari de' tempi concorreano potentemente a sostener non solo così avventurate disposizioni morali, ma e altresì ad imprimer loro tendenza e direzione determinata.

Ei fioriva in mezzo alle sanguinose lutte che laceravano la Grecia; e l'universo che lo circondava, non offriagli alla vista se non principati e repubbliche, popoli e famiglie, opinioni e passioni, che quasi in perpetuo movimento di rotazione celerissima, passavano e ripassavano tumultuosamente dalle vittorie alle disfatte, dalle sventure alla prosperità, dal fermento alla calma. Nè gli avvenne di esserne passivo e semplice spettatore. Nato di bellicosa stirpe, fu egli stesso intrepido soldato e provveduto capitano: ed ebbe parte nelle alterne vicende onde Atene fu pria minacciata di ultimo flagello, ed indi sollevata come per magia al colmo della gloria e della potenza, allor che la fortuna della guerra, che già sembrava abbandonarla alla discrezione degli avvenimenti, se le volgea propizia in Maratona ed in Salamina: e per un cangiamento inatteso rovesciava lo squallore e l'esterminio sul più florido impero dell'Oriente.

Non vi ha nulla infatti di più fortemente sentito, di più ampiamente istruttivo per una intelligenza energica, quanto il vario successo delle guerre, di quelle specialmente che han per oggetto, non di soddisfare all'ambizione di un potente o a' capricci di una favorita, bensì di vegliare alla garentia di grandi interessi, e di riordinare pel loro mezzo le sorti prospere o avverse dell'umano gregge. Là non occulti prestigi, non computi di vanità, non alimenti a passioni superbe. L'uo-

mo vi appare in tutta la miseria della sua efimera condizione: or nulla, or tutto; or nella polvere, or sugli altari. E il vincitore non ha più a rallegrarsi de' suoi trionfi, che il vinto ad affliggersi de' suoi rovesci: perocchè il valore non rende ragione degli eventi, quando è adoperato da amendue le parti; e tutto viene come gioco di fortuna variabile e fuggitivo.

Essendosi più volte imbattuto a scorger da presso così lugubri casi, Eschilo dovea non concepire l'umanità, se non come soggiacente a continui turbini, i quali si distendono impetuosi per lo spazio, scaricando alla cieca or dall'un canto or dall'altro i loro implacabili furori. Ond' ei fe dire appositamente al coro nel *Promoteo:*

Va la sventura errando,
E or presso questo, or presso quel si asside.

Quindi allor che quel bisogno impaziente di creazione, che si resta sempre ignoto al volgo degli uomini, si facea sentire onnipotente ed irresistibile in lui, e ch' egli immaginava poter su di un teatro congegnato dall' arte ritrarre in miniatura quel che avvenia di più notabile nel teatro positivo delle umane cose, non gli fu mestieri di andarsi scegliendo con analitiche ricerche le vie da dover percorrere. Lanciandosi sulla scena, vi trasportò per solo istinto di un genio educato dalle circostanze quel medesimo complesso di memorabili e triste affezioni da cui il suo petto era agitato: nè potea pensare ad offrirvi altro spettacolo se non quello che rannodasi alle grandi e strepitose rivoluzioni della vita.

Un tal concepimento sublime, la cui realità è garentita dalla comune esperienza, si trovò subito rivestito del più splendido ideale per l'immagine del Destino, di cui l'epopea omerica avea già fatto nobilissimo uso, e che Eschilo riprodusse con isquisito accorgimento sul teatro; non per esprimere filosofiche astrazioni di libertà e di necessità in contrasto, ma per dar pompa ed unità poetica a quelle lacrimevoli e slegate vicende ch' egli aveasi tolte a materia delle sue sceniche situazioni. Altrove provai esser questa infatti l'origine misteriosa di quella creazione magnifica a un tempo e spaventevole della fantasia. Sì che la natural tendenza dello spirito

umano a derivare effetti ordinarii da straordinarie cagioni, era così utilmente alimentata; ed accresceva il meraviglioso, menando la volontà dell' uomo a naufragarsi contro questo scoglio inevitabile, e congiungendo gli infortunii della vita alla occulta influenza di una divinità inflessibile che dal più alto de'cieli sembrava promuoverli a far memore quest' essere della sua condizione transitoria e finita sulla terra.

Questa idea primitiva esigea corredo ed armonia di analoghe circostanze per servir di soggetto ad azioni drammatiche: perocchè questo ramo delle arti poetiche non parla alla fantasia se non per mezzo de' sensi; e gli è necessario di far concorrere i più nobili di essi ad eccitar commozioni vivissime negli spettatori. Per adempier degnamente questo ufficio, Eschilo reputò da prima convenevole di prendere i personaggi che doveano rappresentare visibile quella immagine sul teatro, dalle classi più elevate della società: non già, come taluni han creduto, per solleticar le passioni democratiche de' tempi con lo spettacolo di principi e di monarchi schiacciati sotto il peso della sventura; il che avrebbe trasformato il poeta in un gretto retore da comizio; ma per conferir solennità di apparato alla tragedia: essendo pur certo che in questo caso la loro caduta dovea riuscire di tanto più strepitosa agli occhi del pubblico, in quanto più alto era il seggio in cui essi trovavansi collocati.

E ciò altresì mirava ad un eminente scopo morale. I grandi, avvezzi a bever sempre in tazze incantate, facilmente si persuadono che la prosperità sia loro esclusivo retaggio; e, quel che è più singolare, il popolo dal suo canto crede precisamente lo stesso: sì che dare a spettacolo i disastri di uomini oscuri sarebbe stato un confermar tutti in quella insensata prevenzione. Per l' opposto, il rammentar che l' infortunio è una rete la quale inviluppa indistintamente tutti nelle sue maglie adamantine, e che lo splendor dello stato non sottrae veruno dalla tremenda cecità de' casi, era soggetto di lezione utile a' grandi e di emozioni profondissime a' popoli: dappoichè questi ultimi sono agevolmente compresi di pietà nel veder rovinare istantaneo un sistema di felicità ch' essi piaccionsi ordinariamente di vagheggiare con dilettevoli simpatie, e il

cui pieno godimento suppongono non dover essere turbato giammai.

L' azione drammatica ricevea grandezza da questo primo espediente: ma per imprimerle movimenti rapidi e fortemente alternati Eschilo vide inoltre che gli convenia prendere que' personaggi medesimi, non modificati dalle pratiche di una stoica educazione, bensì tali quali la volgare esperienza gli offre nelle loro ingenite doti; cioè pieni di passioni che si accendessero con impeto, di abitudini superbe che non si lasciassero vincer da ostacoli, e di un' altezza d' animo che a luttar co' mali della vita li manifestasse superiori alla natura comune: sì che operanti a gara, ed or sommovendosi or calmandosi, quelle caratteristiche qualità si sviluppassero tutte sul teatro, meno a far mostra isolata di sè, che a concorrere con la loro natural resistenza ad accelerare ed a provocar più terribile lo scoppio delle soprastanti rovine.

Perciocchè l' uomo mai non si rassegna in silenzio all' esterminio: quell' istinto medesimo che sembra guidarlo alla felicità, lo arma di un vigore inflessibile contro gli assalti inaspettati della sventura: e coloro vi si mostrano più tenaci, cui la grandezza dello stato fa supporre più impazienti di esser dominati da potenze estranee al loro proprio individuo. Quindi il contrasto che un personaggio di tal fatta oppone per sottrarsi a qualche grave disastro, gli accresce anzi che affievolirgli l' altrui pietà: come un naufrago infelice, cui rende oggetto di commiserazione e d' interesse, non l' impassibilità di lasciarsi inghiottir dalle onde, ma il coraggio di combatter contr' esse fino all' ultimo respiro; perchè la desolazione dello spettatore non è al suo colmo, se non in quanto lo vede miseramente soccombere in mezzo a' suoi generosi sforzi di afferrare un lido per ottenervi salvezza.

Queste prominenti forme concepite da Eschilo per dar vivace risalto a' suoi personaggi sarebbero intanto riuscite di poca utilità morale, se non pur forse di limitata bellezza poetica, ov' ei non le avesse disposte in guisa da poter dipingere l' uomo negli uomini; ombreggiandole cioè da tale aspetto eminente, che, senza annebbiar punto le qualità particolari degl' individui, traluccessero in loro per facili applicazioni le

qualità generali della specie. E di ciò somministrano prova que' tocchi di compiuto e sublime ideale ond' ei coloriva i suoi tragici caratteri; i quali, ritratti sempre dalla natura per la verità degli elementi, splendono sovente come collocati di là da' confini della natura per la magnificenza de' complessi; e trasportano l'anima dello spettatore in una regione di meraviglia e d'incanto, a cui il solo ministero de' sensi non è capace d'innalzarla. Questa preziosa dote negli eroi della tragedia greca è stata sì altamente sentita dal Menzel, che, non ostante le sue prevenzioni, ei non può astenersi dal lasciare intendere che in ciò i romantici possono gareggiar co' classici, ma non confidarsi di sorpassarli: tal che risulta impossibile alla critica il notar da questo altro canto alcuna essenzial differenza fra le due scuole.

Eschilo finalmente si accorse che le tendenze virtuose o colpevoli, derivanti dalle diverse passioni e dagl' interessi diversi de' mortali, erano pur fenomeni ordinarii ed inseparabili dalla condizione sociale dell'uman genere; e mentre non avrebbe potuto prenderne le dipinture a soggetti fondamentali di grandi azioni drammatiche senza sostituir bruttamente sulla scena gli effetti della volontà dell' uomo a quelli della misteriosa influenza del destino, nè anche avrebbe potuto escluderle assolutamente dal teatro senza uscir di ogni specie di realità, e svagar per entro a gelidissime astrazioni. Per conseguenza, ovunque trovò inevitabile di far cenno di virtù e di scelleraggini in contrasto, ebbe costante cura di gittarle in lontananze più o meno estese ove servissero di macchine atte a promuovere lo sviluppo dell'azione, ad amplificare con nuovi temperamenti di ombre e di luce i suoi quadri, e a colpir con questa varietà di ornati e di disegni l'immaginazione dello spettatore, senza però preoccuparla o distrarla in nulla dagli avvenimenti in cui l'arte vuole ch' ella sia tutta concentrata.

L'idea preesistente alla esecuzione della tragedia era così determinata in Eschilo sotto il più grandioso ed energico disegno. Essa rappresentava una vasta e strepitosa rivoluzione della vita, prorompente su personaggi collocati in altissimo stato ed impetuosi di passioni resistenti e di forza d'animo in-

domabile: rivoluzione che delle volontà virtuose o colpevoli poteano servir sovente a precipitare verso il suo ultimo termine, ma che unicamente dipendea da concorso cieco di casi impreveduti, cui l'immagine preordinata di un occulto Destino dava solennità e legame. Ed il poeta era spesso ingegnoso a riassumerla con brevi ma risentiti tratti nel linguaggio medesimo de' suoi tragici eroi. Cassandra dice apertamente nell'*Agamennone:*

> Oh umane cose! Avventuroso stato
> Un' ombra basta a rovesciarlo, e tutta
> Ne cancella la traccia un dar di spugna!

Nè può supporsi concepimento che più di questo riunisca in sè la realità degli elementi con l'ideale delle combinazioni, e mostrarsi per tutti i suoi aspetti vero, utile, poetico e teatrale. La tragedia era fatta: non rimanea che ad adagiarla su analoghi avvenimenti, e rivestirla di forme atte a scuotere per le vie de' sensi la fantasia de' popoli.

Intorno a quest' ultimo oggetto, siccome la maggior parte delle situazioni in cui si fondano le tragedie antiche sono prese dal tesoro della mitologia, taluni han creduto che i poeti greci ricorressero a quel fonte di pietose vicissitudini per effetto di predilezione sistematica; e che in conseguenza il carattere mitologico fosse così essenziale a quel teatro, da non potersi fare astrazione dall' uno senza distruggere la nozione dell' altro. Nè mancò pure chi fitto l'animo in questa ipotesi, e temendo non gli si opponesse ad esempio contrario la tragedia de' *Persiani*, si studiò di far passare come bastarda quella produzione, e come un aperto violare degli ordini stabiliti da Eschilo che la scrisse: poichè invero la situazione, ben altro ch' esser mitologica, è ivi attinta da una storia positiva insieme e contemporanea. Il giudizio è bello: se non che altri avrà ragion da stupire alla facilità onde gli eruditi danno effetti retroattivi alle loro decisioni legislative: essendo pur certo che Eschilo infranse leggi, non già esistenti a' suoi tempi in questa qualità, ma inventate e promulgate per libidine di potere ventitrè secoli circa dopo la sua morte.

Che cosa è la mitologia? — Non altro evidentemente che

un complesso di fatti avvenuti in tempi lontanissimi, la cui storica verità si trovò in seguito alterata dalla tradizione orale de' popoli che se li trasmisero l' un l' altro di secolo in secolo, e dalla intemperanza de' poeti che si piacquero di abbellirli con le illusioni delle loro fantasie. Vi si veggono frammisti uomini e Dei, sol perchè, ripeto, in quei remotissimi tempi gli abitanti del cielo non furono che copie ingrandite degli abitanti della terra, o immagini personificate delle passioni dell' anima e delle potenze della natura; e le romorose vicende che si supposero scoppiate nell' Olimpo, non altro che memorie guaste e corrotte di rivoluzioni antichissime, onde l' uman genere nelle sue tenebrose origini era stato agitato e sconvolto. E certamente i Greci contemporanei di Eschilo non avevano altri annali.

Erodoto infatti, riguardato a giusto titolo come padre della storia, non ancor fioriva: e le grette raccolte de' Logografi, da coloro che tentando la prosa ne' loro scritti separarono i primi la storia dalla poesia, sino ad Ecateo ed Ellanico che seppero spaziarsi entro campi alquanto più estesi, non offriano idonei alimenti a' voli della fantasia. Sanconiatone stesso nè poteva esservi ancor noto, perchè il primo a tradurne in greco gl' inintelligibili frammenti fu Filone, nè i suoi racconti sulle antichità orientali erano altro che teogonie, forse allegoriche, se vuolsi credere alla scuola del Vico, ma in nulla differenti per la loro intrinseca natura da quelle di Omero e di Esiodo. Sicchè tutta la storia patria de' Greci era nella mitologia; e non sapeano di quella degli stranieri, se non in quanto si legava alle lor patrie tradizioni.

Un sistema non è che una scelta volontaria, eseguita in una gran massa di fatti, donde se ne eleggono alcuni e se ne rigettano altri. E dir che i Greci determinassero per sistema la sola mitologia a somministrar situazioni alla tragedia, è un pretendere ch' essi avessero dovizia di storie di ogni specie, dalle quali a bello studio si allontanassero per concentrare in una sola tutta la loro attenzione. Ma i Greci aveano ben poco da scegliere: gli avvenimenti che precedettero o seguirono la guerra di Troia, e le famose vicende delle due case di Pèlope e di Làbdaco, con altre poche simili di quei tempi eroici, for-

mavano tutto il loro corredo storico. Nè poi que' fatti erano tanto fuor di natura da credere che i Greci vi ricorressero per bizzarria di menti in delirio: anzi erano così inerenti all'indole della razza umana, che noi stessi dopo tanto corso di secoli potremmo dubitare se fosser veri, ma non già se fosser possibili.

Gli avvenimenti contemporanei non poteano sempre offrir materie di tragiche avventure; perchè fitti nella memoria degli uomini con sembianze troppo definite, rendeano mal propria l'immaginazione a trasportarli su di una base ideale che lor conferisse pompa e grandezza. Quando il macedone Archelao chiedeva di esser celebrato da Euripide con un'azione tragica, *tolga il cielo,* diceagli il poeta, *che vi avvenga mai nulla da farvi divenir soggetto di una tragedia.* La risposta era sensata, ma non piena; e sentiva alcun poco la destrezza del cortigiano. Dovea dirgli in termini più aperti: « io vi ho visto co' miei proprii occhi; ho conversato con voi da vicino; voi avete inchiodata la mia fantasia; come innalzarmi in altri elementi, con quali eroiche apparenze potrei dipingervi? *Il n'y a point de héros pour son valet-de-chambre.* » Se non che Euripide non avea probabilmente letto il Montaigne, e non potea torne in prestanza questa profonda riflessione. Ma dovendo que' poeti necessariamente gittarsi nel passato per trovar terreno da adagiarvi i loro concepimenti, non vi era per essi altro partito se non l'unico ed esclusivo di ricorrere alle favolose tradizioni de' loro antichi.

Non però, quando si avvennero in qualche strepitoso disastro contemporaneo, si fecero scrupolo di riprodurlo con poetiche tinte sulla scena. Ed è maraviglia che i critici i quali sostengono la mentovata dottrina, sien que' medesimi che ammettono l'esistenza di una tragedia prima di Eschilo; obbliando che, secondo questa ipotesi, sarebbe a consentire che la tragedia nascesse non meno storica presso i Greci che mitologica: poichè Frinico fe rappresentare in Atene una azion teatrale sull'esterminio di Mileto, che appartiene agli annali positivi di quel secolo: e l'ammenda a cui fu per ciò condannato, non ebbe certamente motivo dall'aver egli deserto il campo della mitologia, ove i diversi poeti, non avendo nulla

di meglio, mietevano a lor posta; ma senza pericolo che, uscendone talvolta, avessero procacciato la corruzione dell' arte, o incorsi fossero nell' anatema del pubblico intenditore.

Le stesse divinità mitologiche che i Greci introducevano nell' azione, sono sì poco caratteristiche a quel teatro, che sovente se ne possono togliere senza nuocer punto alle situazioni che vi sono rappresentate. Si sostituisca infatti ad un Ercole divenuto Dio un Ercole tuttavia mortale, o altro simile personaggio che, avendo impero sull' animo di Filottete, lo induca a cedere alle premure de' guerrieri che il richiamavano all' assedio di Troia; e quella tragedia di Sofocle rimarrà in fondo la stessa. Si metta in luogo di Diana un semplice individuo che informato delle infamie di Fedra e della innocenza d' Ippolito, venga con argomenti di fatto a chiarir Teseo del suo funesto errore; e quella tragedia di Euripide si rimarrà pure la stessa. I poeti greci, profittando delle credenze popolari, fecero apparire i loro Dei a conferir magnificenza e splendore alla scena: ma le loro situazioni drammatiche ne erano al tutto indipendenti. Così per la sola pietà delle loro sciagure, e non pel prestigio de' loro nomi, que' famosi eroi della mitologia eran dati a spettacolo sulla scena; sì che, mutando questi e ritenendo quelle, si avranno sempre le stesse tragedie maravigliose e bellissime. A qual filo attiensi dunque la dottrina de' critici su questo assunto?

Ed ho ragionato secondo il senso ad arte confuso in cui essi adoperano il vocabolo mitologia: chè, strettamente parlando, questo non è poi che la scienza de' miti, la scienza comunque foggiata de' simboli della religione pagana. E dov' è mai che le tragedie antiche sien fondate in queste allegoriche materie, tanto in sè stesse incapaci di dar sensibile base a un ordito drammatico? Della *Prometeide* che taluno vorrà forse oppormi in contrario, dirò più tritamente altrove. È vero intanto che gli Ercoli e i Tesei, le Andromache e le Ecube, gli Agamennoni e gli Edipi, le Antigoni e le Ifigenie, sono personaggi storici, benchè i fatti a loro attribuiti, smarrendosi per entro a secoli oscuri ed eroici, non sieno giunti a' posteri se non misti a fantasmi ed a favole: e non vi è nulla di comune

tra questi ed altri simili casi con le precise mitologiche dottrine, inviluppate sempre di strane allegorie e d'incomprensibili misteri. Può sostenersi tutt'al più che il teatro greco prendea gli avvenimenti da tradizioni favolose. Ma da qual sorgente di più storica certezza furono attinti quelli che servirono di fondo alle tragedie di *Macbet*, di *Lear* e di *Amleto?*

Se le addotte finora non fossero che opinioni spoglie d'ogni segreta tendenza, non mi sarei disteso tant' oltre ad esaminarle. Ma lo scopo di sì peregrina erudizione de' critici è insidioso, chi ben addentro vi mira; poichè si vuol con essa dar sostegno a questo speciale ragionamento: « la tragedia greca è di tempra essenzialmente mitologica; e siccome la mitologia è divenuta assurda pe' moderni, tal che niuno potrebbe riprodurne le finzioni senza riuscir noioso e sazievole a' suoi contemporenei, così non havvi a trarre la menoma utilità dallo studio e molto meno dalla imitazione qualunque di quel teatro; e convien riguardarne le produzioni come quelle reliquie di animali di cui è già spenta la razza, e che per ciò meritano appena di occupare gli ozii e le meraviglie di qualche fanatico antiquario. » Che sia questa l'intenzione occulta de' citati critici, procuriamo di avvalorarne la prova con un esempio cavato da un' altra loro particolare dottrina.

Si è da molti asserito che gli antichi, mirando ad abbellire al più che fosse possibile la natura, dirigessero ordinariamente tutti i loro sforzi a trasportar l'anima in un mondo ideale, e quindi ad escluder dalle loro opere ogni mescolanza di opposti generi. Chi a giudicar dalle apparenze oserebbe dire che questo elogio non sia magnifico? E nondimeno esso tende solo a preparar con destrezza una transizione artificiosa, e dedurne che se la natura reale offre costantemente misto il serio al giocoso, il prospero all'avverso, il nobile al plebeo, il regolare al bizzarro, quello ha unicamente conosciuta la natura e squarciato il velo impenetrabile da cui è involta, il quale ha saputo dipingerla in tutta la varietà di queste sue moltiplici sembianze. Un tal merito è supposto doversi attribuire a' soli poeti romantici. ed era una conseguenza che ognuno prevedea senza troppi sforzi di mente.

Così dunque il senso di quell'elogio avvampante di entu-

siasmo simulato riesce apertissimo a tutti. Si ponevano in cielo gli antichi, non per divinizzarli, ma per esularli dalla terra; si facea loro una lode che non era apoteosi, ma deportazione platonica, onde si gittassero loro a masse onori e ghirlande, sotto condizione che uscissero immediatamente dal suolo della repubblica, come esseri bugiardi che illudeano gli animi con immagini non attinte dal positivo tesoro dell' universo. Confondendosi da prima la materia della tragedia greca, che secondo gli eruditi è mitologica, con la idea preesistente alla tragedia greca, che certamente non ha in sè nulla di mitologico, se ne desumeva esser essa divenuta una pianta esotica pe' nostri climi. Asserendosi in seguito che i Greci tendessero ad abbellir la natura, e ad escludere dalle loro opere ogni mescolanza di generi, se ne inferiva qualche cosa di peggio; che la natura cioè non è poi realmente quale i Greci si piacevano di concepirla.

Ma che significa *abbellir la natura?* Questa espressione, presa nel suo senso proprio, è inintelligibile. Se abbellir la natura è accrescerle bellezza, ignoro donde l' arte, il cui solo oggetto è l' imitazione, possa trarre questo singolare aumento di qualità piacevoli: nè d' altra parte saprei comprendere che mai è una natura ritratta, più bella della natura stessa che le servì di originale. Convien dunque prendere quella espressione nel suo senso figurato. Nel linguaggio filosofico tutto è bello nella natura: perchè tutto tende invariabilmente a' suoi fini; tutto concorre a dar maravigliosa armonia al complesso delle tante e sì diverse esistenze di cui ella si compone. Ma, considerando la quistione ne' suoi riguardi estetici, si vorrà pur consentire che vi son cose infinite a cui mal converrebbe l' epiteto di belle, e si trovano confuse a ciò che più propriamente merita questo nome; e talvolta gli son frammiste in modo che lo guastano o almeno lo annebbiano.

Certamente lo scopo dell' arte, a partir da questi fatti, è di separare le proprietà dissimili delle cose; e riunendo da un lato tutto ciò che offre caratteri di bellezza, far dall' altro astrazione da tutto ciò che è difforme o semplicemente nullo ed insipido. Sicchè natura abbellita non altro suona figuratamente, che natura scelta. Il poeta fa nelle materie di sua com-

petenza quel che fa l' artefice relativamente a una pietra preziosa, tratta grezza dalle viscere di una miniera: egli non crea, non accresce la bellezza intrinseca del diamante; la mette solamente in mostra, depurandola dalle terre e da' minerali estranei che la nascondevano alla vista. Or questa scelta giudiziosa nelle opere della natura, appartenendo all' essenza ed allo scopo supremo dell' arte, non è un bisogno inerente a tutti i generi di poesia, a tutti i poeti della terra?

Tutti abbelliscono indistintamente la natura in questo senso, che scelgono in essa con mirabile accorgimento quel che vi ha di veramente bello, e rigettano quel che vi ha d' insipido e di difforme. E non è pur questa la sola difficile impresa in un lavoro d' immaginazione. È necessario inoltre che quelle prescelte bellezze non si rimangano slegate; ma sieno riordinate e commesse in guisa da riprodurre un nuovo tutto che faccia non più discernere donde quelle diverse parti furono successivamente tolte. Ciò è sì vero, che nelle arti del disegno particolarmente non si giugne all' ideale che per questo solo mezzo. Invano il pittore cerca nella realità delle cose un modello unico da ritrarne una Venere: egli ha mestieri di prendere qua e là da molti individui le diverse parti del corpo umano che gli sembrano avere in sè doti di compiuta bellezza; e s' industria di combinarle in modo fra loro, che ne risulti un nuovo aggregato nelle sue più eminenti proporzioni.

Era opinione generale presso i Greci, che i pittori pel solo mezzo di siffatti incantesimi fossero capaci d' istruire i popoli nella morale più che i precetti stessi della filosofia. Ed è certa memoria che il filosofo Crisippo usasse di ammaestrar gli Ateniesi ne' sentimenti della virtù, raccogliendoli intorno a' quadri che uscivano dal pennello di Polignoto, e spiegandone loro da questo canto i nobilissimi pregi. Noi moderni siamo tardissimi nel comprendere questa risentita maniera di vedere, per quella velocità di mente di cui ci hanno spogliati le troppo analitiche dottrine. E Platone intanto ce ne sviluppa il senso nel suo Timeo, dove osserva che ad ottenere sì eminente scopo, la fedele imitazione della natura reale non è pur bastevole agli artisti: perocchè questa, considerata dal suo aspetto estetico, è piena d' imperfezioni: onde colui che la

togliesse cecamente a modello senza veruna scelta, non mai perverrebbe ad improntar le sue opere di quel prestigio di eccellenza, da cui può derivar solamente una efficace istruzione morale per gli uomini.

Il sostener quindi doversi prender la natura qual ci si offre allo sguardo, e dipingerla in tutta la varietà delle sue moltiplici sembianze, è maniera di esprimersi ambiziosa e falsissima: chè quelle sembianze moltiplici e variatissime debbono contener bellezze da somministrar materie a una produzione dell' arte; e di più esser fra loro connesse in guisa da conferir esistenza a un tutto armonico per eccitar meraviglia nello spettatore: altrimente il poeta, il quale è astretto sempre a scegliere per riprodurre, cioè a scomporre le opere della natura per ricomporre sopr' esse un' opera dell' arte, è bruttamente confuso con lo storico, il cui solo incarico è di descrivere accuratamente quel che vi ha di sensibile nell' ordine morale o fisico dell' universo, senza punto impacciarsi a crear di parti nobili combinazioni nobilissime.

E volga e rivolga, ognun vede che questo doppio bisogno è comune a' classici ed a' romantici, perchè intrinseco e proprio a qualunque siesi genere di poesia. Nè stimo io già che gli eccellenti artisti romantici a cui si vuol far merito di non tender mai a scelte bellezze, possano star contenti a questa specie di bizzarra lode, che li mostrerebbe quasi non d'altro solleciti, se non di ritrarre la natura anche laddove essa ci viene apertamente abbietta e rincrescevole. Sembra per l' opposto che, se gli elementi del bello non fossero da essi scelti con giudizio e buon gusto, nè l' arte ch' essi adoperano per gettarli in una forma avrebbe nulla in sè di ammirabile, nè i prodotti che ne risultano sarebbero di vera e libera creazione. E perocchè il fatto prova il contrario, mi sia concesso di rifiutare quella lor pretesa differenza da' classici su questo assunto.

Si dirà che le bellezze della natura potendo essere omogenee ed eterogenee, la distinzione posta innanzi da' critici sta in questo, che i classici greci faceano uso delle sole prime, e i moderni romantici delle seconde. Ma da ciò non può logicamente inferirsi, nè che sia difetto in un artista di riunir sole

bellezze omogenee in un lavoro d'immaginazione, per cui debba addossarglisi la taccia di non aver conosciuta la natura; nè che le tragedie greche sieno poi così spoglie di tinte eterogenee da non mai ravvisarsi in esse congiunto il serio al giocoso, il nobile al comune, l'ingenuo al magnifico. Quando in un'opera drammatica s'introducono personaggi di diversa indole e condizione, il carattere misto delle bellezze teatrali deriva da ciò, che ognuno parla secondo lo stato sociale a cui appartiene, ed opera secondo le passioni generose o ignobili da cui è animato. E chi oserebbe dire che le tragedie greche manchino assolutamente di questa necessaria convenienza di azioni e di linguaggi?

Lo schiavo frigio nell'*Oreste* di Euripide, e il soldato di guardia che nell'*Antigone* di Sofocle reca al re la novella che a spregio de' suoi ordini il cadavere di Polinice ebbe sepoltura da mano ignota, offrono amendue un cotal carattere comico e gioviale da far correre il riso sulle labbra dell'uomo più assorto nella tristezza. La nutrice di Fedra in Euripide è così stolta, così ciarliera, così inframmettente, com'è la nutrice di Giulietta in Shakespeare: e la vecchia Gilissa nelle *Coefore* di Eschilo porta la loquacità e la credula inettezza fino a' termini della farsa. Graziosissima scena esser dovea pur quella che narrasi della prima parte della *Prometeide* di quest'ultimo, ove un satiro, mirando stupido il fuoco novellamente condotto dal cielo, vi carolava intorno per giugnerlo con le mani e saper che fosse; mentre il nume lo avvertiva sorridendo di aver cura della sua bella barba, perchè il fuoco glie la brucerebbe, ov'ei troppo ardisse di scherzarvi. E tutte erano tragedie mirabili; e mille altri esempii avremmo forse di questa mescolanza di eterogenee dipinture, se il tempo non ci avesse involato gran parte di quel ricchissimo teatro.

Mi riserbo di ritornare in seguito su questo argomento per indagar le cagioni onde una simile alternativa di tinte ne' caratteri ebbe più larghi sviluppi da Shakespeare; deducendole non da metafisiche astrazioni, ma dagl'imperiosi bisogni suscitati dal particolar genere di esecuzione, di cui questo insigne poeta si avvenne a rivestire i suoi drammi. Noterò qui solamente che, se non si trova indicata ne' Greci

altrimenti che per tratti leggieri e quasi direi per fugaci colpi di pennello, dee ciò attribuirsi alla eccessiva semplicità ch'essi dar solevano a' loro drammatici lavori: semplicità di situazioni e di orditi che non lasciava loro troppo spazio ad estendersi in moltiplici ornamenti; ma che nondimeno somministrava loro efficacissimi partiti ad arricchire il teatro tragico di più prodigiose illusioni. L'ordine de' fatti esige che quest' obbietto resti anch' esso determinato con la necessaria evidenza.

In prima convien mettere da canto le lutte asprissime a cui la semplicità della condotta ne' Greci diè pretesto fra gli eruditi. I campioni romantici, sempre intolleranti e sdegnosi, han voluto lasciar quasi intendere che fosse difetto derivante da poca fecondità d' immaginazione, per così dar gloria a quelli fra i moderni che secondo essi l' hanno a bello studio evitata. I campioni classici, sempre superstiziosi e meschini, si sono per l' opposto industriati di riguardarla come sforzo volontario di sagacissimi ingegni, per così farne a tutti una legge d' imitazione inviolabile e generale. Ma la varia condizione de' tempi dovea pur convincerli a vicenda, che nell' ordir questa specie di poetiche produzioni era impossibile agli antichi di non esser semplicissimi, impossibile a' moderni di non esser più abbondanti e complicati: sì veramente che riesce tanto arbitrario il retribuir loro biasimo o lode per un ordine di cose dettato, non da computi di ragione, ma da istinto di circostanza, quanto stolto il proporlo a modello invariabile da doversi seguir ciecamente, anche laddove niun premente bisogno lo esiga.

Nuovi alla contemplazione della natura, gli antichi la comprendevano in complesso, e ne ravvisavano le sembianze, non come partite fra loro a formare altrettante unità dalla cui addizione risultasse il tutto, ma come fuse e identificate in modo che il tutto medesimo apparisse come una sola e grande unità indivisibile ed assoluta. E sceglievano in questo fondo ingenuo, perchè mancavano di quella varietà indefinita di precedenti esperienze che, scomponendo e ricomponendo in mille guise la natura, guida l' intelletto a scorrere alternativamente dal tutto alle parti e dalle parti al tutto, e a notarne

i legami e le commettiture con rigorosa precisione di sintesi e di analisi. La vedevano di prima sensazione; cioè grande, splendida, magnifica; ma unica sempre, e per conseguente semplicissima, non essendovi nulla di più semplice quanto l'unità.

Il poeta, avvezzo a vagheggiar questa unità nella natura, la riproducea nelle sue opere come per effetto di un'associazione istintiva di abitudini morali. Nè, a scorgerla nettamente, l'immaginazione del poeta ha bisogno di scendere a' minimi elementi, come l'ingegno del fisico: la ritrova nella stessa immensità, purchè l'adegui d'un solo impeto, come lampo che percorre in un attimo i due limiti visibili del firmamento. L'eternità e l'infinito sono idee importanti anch'esse unità e semplicità; non perchè abbiano nulla di comune con gli atomi di Epicuro o con le monadi del Leibniz, ma perchè l'una esclude ogni successione di tempi e l'altro ogni successione di spazii: e sono grandezze semplici ed uniche, benchè vastissime tanto da riuscire incomprensibili alla umana intelligenza.

Quindi, se negli antichi la semplicità era un effetto della lor condizione morale; se, anche volendo, non avrebbero potuto astenersi dall'adoperarla; se splende in essi come pregio di bellezza, senza avere alcun merito d'invenzione; è ugual follia ne' moderni tanto il farne un oggetto di biasimo, quanto un oggetto d'imitazione assoluta. Perocchè in questi ultimi, dotati di più ampia istruzione e di sentimento più energico, il cercar di non seguirla è necessità e non vanto; e il cercar di seguirla è sforzo di menti in delirio che vogliono torturar la natura e tendere all'impossibile; perchè non vi è nulla di più inimitabile quanto la semplicità. Nuovi bisogni, nuovi interessi, nuove combinazioni d'idee esigono imperiosamente altra pienezza di orditi, altra copia di espressione, altro variar finalmente di ombre e di luce.

Il consiglio di esser semplici quanto i Greci primitivi, dato a popoli moderni, maturi nella esperienza della vita e ne'progressi del sapere umano, rassomiglia alcun poco a quello che dar si volesse a una vecchia matrona, circondata di figliuoli e di nipoti, per indurla a mostrarsi in tutto inge-

nua ed innocente come una giovinetta di tre lustri che appena segna con piede incerto la carriera dell'esistenza. Sarebbero vezzi da scimmia; o, per dir meglio, non vezzi, ma contorsioni affettate, eccitanti un ridicolo insipido e sazievole. Dappoichè le età hanno le loro fisonomie e i loro caratteri particolari, e siffattamente invariabili, che l'una non può rivestir le forme, le attitudini e le affezioni dell'altra, senza ripudiar quelle che le sono proprie ed inerenti, e uscir de' limiti che dalla natura delle cose le son prescritti.

E vi ha paese in Europa, ove questa smania è passata dalla poesia in generale all' arte di scrivere in particolare: sì che molti si affaccendano a dimostrare doversi a' dì nostri imitar nello stile l'aurea semplicità degli scrittori del trecento: come se questa preziosa dote fosse acquisto voluto e procurato da quegli antichi, e non piuttosto conseguenza inevitabile della naturale ingenuità di anime che si affacciavano per la prima volta nelle vie dell' incivilimento. E si dolgono, e sospirano, e spandono lacrime amarissime allor che veggono spregiati i loro consigli: quasi quel dispregio nascesse da ostinazione volontaria, anzi che da impotenza di stato; e che la semplicità, chi non l'ha ricevuta ingenita dalle circostanze de' tempi, potesse ottenersi per soli sforzi d'imitazione.

Se non che il Machiavelli e il Guicciardini sentivano anch'essi quanto fosse bellissima la semplicità de' Fioretti di San Francesco e delle Vite del Cavalca: ma poteano attingervi lingua vergine e pura, e non ritrarne la semplicità dello stile, che in quelle opere splende per ventura e non per arte. Dappoichè, penetrando co' loro profondi ingegni ne' casi straordinarii della vita civile, e scendendo ne' recessi del cuore umano a investigar le sorgenti donde sgorgano irrequiete le passioni or virtuose or colpevoli che danno lume agli avvenimenti della storia, i nudi ed elementari colori dell' iride riuscivano loro insufficienti: ed avean bisogno di ritemprarli in mille svariate mescolanze, a fin di trovare più intense forme di giri, e tinte più analoghe a dipingere convenevolmente quei loro quadri portentosi e vastissimi; e conferivano per necessità nuova di tempi e di circostanze altra forza, altra pompa, altra gravità di armonia alle loro scritture.

Or mi giova, ritornando al primo proposito, l'osservar di passaggio, che per aver tanto svagato nella inutile disputa se la semplicità de' Greci fosse o non fosse da imitarsi, e per avere in conseguenza negletto d'interpretare i vantaggi che ne trassero i poeti di quella nazione, i critici han le più volte mal giudicata l'indole di molte importantissime doti di quel primitivo teatro; sol perchè, ricongiugnendosi queste alla semplicità della condotta, ne erano per dir così generate spontaneamente, e concorreano ad accrescer magnificenza e splendore allo spettacolo. A questa classe di bellezze cooperanti appartengono senza dubbio i Cori, della cui magica influenza nella tragedia greca mi varrò per poco a provar nettamente il mio assunto.

Si è sovente disputato a lungo intorno all'origine ed all'ufficio di questo personaggio morale che prendea tanta parte nelle azioni drammatiche degli antichi: e le opinioni che vi si vennero accumulando di tempo in tempo, sono per avventura più lontane dal vero che in divergenza fra loro: chè sembra che i loro autori siensi piaciuti di combattere acremente in tutt'altro che in questo particolare oggetto, il quale forse non meritava a' loro occhi nè tanta estensione di ricerche, nè tanta asprezza di contese. È però certo che, senza farci una giusta adequata idea di ciò che gli antichi intendessero di rappresentare sotto l'immagine del coro, mal confideremmo di penetrar bene addentro nella conoscenza di quel teatro.

Coloro che nelle arti dell'immaginazione amano di correr troppo dietro ad origini storiche, per servirsene come fiaccole atte a chiarir tutti i loro passi, si sono lasciati spesso illudere dalla identità de' vocaboli, ed han confuso le produzioni di Epigene e di Tespi con quelle di Eschilo e di Sofocle, sol perchè le une e le altre si trovarono accidentalmente designate col nome di tragedie. Ho toccato ciò di passaggio nel cominciamento di questo capitolo; e non lo rammento qui se non per osservare che lo stesso è precisamente avvenuto nel coro. Poichè questa riunione d'individui pensanti, sententi ed operanti in un sol modo facea la sua apparizione tanto ne' carri che circolavano a rallegrar le feste religiose della Grecia, quanto nel teatro propriamente detto che fu in seguito eretto in Atene,

si è inferito da molti che la loro indole fosse identicamente la stessa.

Questa opinione rimarrà forse smentita dal seguente esame sul vero ufficio del coro tragico. Giovi frattanto notarla per le bizzarre dottrine cui ha dato luogo; e la più singolare è quella che ne lasciò scritta il Metastasio. Ei crede che il coro, ben altro ch'essere invenzione spontanea de' tragici, tendente a qualche alto e ragionevole fine, fosse stato loro imposto dall'uso che se ne era precedentemente fatto, e da cui senza grave biasimo e dispiacere del popolo non avrebbero potuto allontanarsi: sì ch'egli immagina que' poeti come torturati e smaniosi di non poter espellere quella inetta macchina dalla scena, e di doverla sopra tutto tener là fitta e permanente per tutta la durata dell'azione. Per ora trovi chi può la verità di questo ragionamento; e torneremo di qui a poco a ricordarlo.

La tendenza de' moderni critici a interpretare i grandi fenomeni della poesia con filosofiche astrazioni, li ha in prima determinati a considerare il coro come lo *spettatore ideale* della tragedia. Se non che obbliarono di dirci per qual concorso di bisogni stimano essi che un poeta tragico, il quale parla evidentemente a spettatori reali, potesse poi concepir solamente il disegno d'introdurre spettatori ideali sulla scena. Mentre ha egli nell'anfiteatro migliaia d'individui che veggono ed ascoltano in atto di estatica ammirazione, ignoro qual premente necessità lo astringesse a porne di simili sul palco, perchè ascoltino e veggano anch'essi in un passivo silenzio. — Ma no, sento dirmi: il coro presso gli antichi facea di più: celebrava la clemenza ed il potere de' numi, esaltava i vantaggi della virtù e la giustizia delle leggi, discopriva il lato odioso delle passioni troppo tumultuanti....

Confesso che nè di tutto questo mi è pur facile il comprendere l'utilità poetica. Se quei meravigliosi dettati non hanno alcun legame col fatto che si rappresenta, sono tediosi; e se si ricongiungono al fatto, sono superflui: perocchè lo spettatore reale può trar da sè quelle considerazioni generiche, e non gli è mestieri che un preteso spettatore ideale si tolga l'impaccio di metter per lui la tragedia rappresentata in un limbicco, per distillarne ad altrui profitto massime eterne ed

esclamazioni di sentimento. Non vi ha dubbio che il coro presso gli antichi si addossava ordinariamente questo dottrinale incarico: ma di qui a poco vedremo che ciò era per effetto del suo carattere, e non per effetto del suo ufficio di cui ora ragioniamo; e non è da confondere questi due attributi tanto fra loro dissimili. A ogni modo, basti almeno di aver per ora chiarito che se i cori operavano qualche cosa dal loro canto, erano attori positivi, benchè di un ordine speciale, e non già spettatori immaginarii.

E un evidentissimo argomento di fatto viene a prova di questo assunto. Il primo inventore della vera tragedia, non che far del coro un gruppo di spettatori oziosi e moralizzanti, lo rende sempre partecipe dell'azione, e talvolta gli conferisce personaggio inerente a quella e fondamentale. Nelle *Danaidi*, per cagion di esempio, il coro si confonde col protagonista; e nelle *Eumenidi* ha parte cosi essenziale, che ov'esso ne fosse escluso, non vi sarebbe più tragedia. Ne' *Sette a Tebe* il coro è minacciato esso stesso con Eteocle da imminente rovina; e ne' *Persiani* ci si mostra vittima del medesimo fato sterminatore che già pesava sul capo di Serse: si che nell'una e nell'altra di queste due produzioni, anzi che ristringersi a filar massime sulle sventure altrui, attira parte della pubblica pietà sulle sventure proprie.

L'oggetto supremo del coro nella mente di Eschilo non era dunque di far da testimonio ideale in un disastro estraneo; nè di comporre trattati di etica dogmatica per istruzione altrui; nè di salmeggiare in onore di qualche festeggiata divinità; nè di rappresentare l'uman genere personificato, come hanno inteso alcuni; nè di esprimere le opinioni morali e politiche del poeta, come han preteso altri. Tutte queste interpretazioni ed ipotesi, dettate dalla trista necessità di metter frasi abbaglianti in luogo d'idee positive, sono volgarissime, ed ugualmente smentite dalla ragione e dal fatto. A indagar l'ufficio del coro, convien ricorrere a'principii della poesia drammatica de' Greci, e consultarne i bisogni, tali quali un sentimento vivissimo e squisito li facea nascere per istinto in quei sommi che la inventarono.

Il dolor profondo da cui un individuo è lacerato, eccita

sempre delle simpatie morali di pietà e di terrore in colui che per avventura incontrasi ad esserne spettatore. Il che deriva in gran parte da quella vivace attitudine della sensibilità, ond'essa trasportasi ovunque movimenti ed affetti analoghi alla sua tempra l'attirano e la ritengono. E dappoichè questa legge della natura, si misteriosa in quanto a' principii, è consentita dalla esperienza di tutta l'umana stirpe in quanto a' fatti ed alle conseguenze, non è uopo di troppi comenti a dimostrarla. È intanto notabile che un tal sentimento di commiserazione per gli altrui disastri può variar di ampiezza e di forza, secondo mille particolari circostanze, che influiscono ad attenuarne o a rinvigorirne l'impeto. A questa considerazione è da fermarsi attentamente, per ben discernere la sola di quelle circostanze medesime che si riferisce al nostro oggetto.

Un uomo che si avvenga in un disgraziato, oppresso da gravissimo infortunio, ma gemente in una deserta contrada senz'altra compagnia che quella de' suoi dolori, proverà in generale una emozione di pietà meno istantanea, meno ampia, meno intensa, che se scorgesse quell'infelice circondato da una folla d'individui, atteggiati tutti di afflizione e di lacrime, e intenti con le loro sollecitudini a consolarlo. Donde la ragione di questa differenza, a prima giunta inesplicabile, e quasi indicante che lo stato d'isolamento e di abbandono in cui si trova un essere colpito da sventura, interessi meno rapidamente in suo favore l'umanità de' suoi simili, quando, per poco che vi si rifletta, dovrebbe accadere precisamente il contrario? La tempra bene studiata della nostra sensibilità ne dà facilissima la spiegazione.

Abbattendosi in un uomo isolato, l'animo dello spettatore non corre di volo ad armonizzarsi con la sua sciagura, perchè, ignorandone la cagione, non sa se l'effetto vi corrisponda, cioè se quella costernazione non sia immaginaria o almeno esagerata. Tanto più che il dolor concentrato e senza conforto di estranee simpatie rende colui che ne è la vittima muto ed immobile per eccesso di angoscia, e spessissimo anche ributtante e difforme per troppa violenza di contrazione ne' muscoli e nelle membra: si che lo spettatore ha bisogno di appressargli, di domandargli la cagione di tanto desolamento, di di-

sporlo con affettuoso linguaggio ad espandere nel suo cuore una parte de' suoi affanni. E non vi ha dubbio che, ottenuti i necessarii schiarimenti, può egli sentire al vivo lo stato crudele di quell'infelice; e l'idea dell'abbandono in cui lo vede, può anche accrescere e portare al colmo le sue compassionevoli simpatie.

Ma niuno vorrà dissentire che i primi e più ferventi moti della sensibilità sono in questo caso perduti: poich'essa è men direttamente svegliata dallo spettacolo effusivo del dolore, che dalla ragionata conoscenza delle cagioni ond'è prodotto. La pietà che succede, per quanto alta si supponga, non è tutta di spontaneo sentimento, entrando alcun poco il dover morale a promuoverla e ad alimentarla: e viene come massa di elettricismo, che, non infiammandosi per compressione immediata, si scarica sì, ma lentamente, per l'atmosfera, e senza che nell'espandersi dia nè lampi nè tuoni. E quante volte non avviene che in simili casi accorrendo noi con interesse verso un uomo che ci sembra da lungi nel più deplorabile abbattimento, non altro alfine scorgiamo in lui che un ebbro in disordine, onde sentiamo in noi la compassione dissiparsi per dar luogo al riso ed al disprezzo?

Per l'opposto, abbattendosi in un uomo gemente in mezzo a numerosa calca d'individui, lo spettatore, benchè ignorar possa ugualmente la cagione della sua sventura, è però certo che l'effetto vi corrisponde; perchè sel vede attestato dalle lacrime degli astanti, ch'ei già suppone istruiti dell'evento di cui si mostrano afflitti. Quelle pietose simpatie, che niuno potrà mai credere deste in altri senza fondati motivi, passano allora con veemente rapidità nella sua anima, la mettono in subita commozione, e la sospingono ad effondersi involontariamente verso l'oggetto di quel generale compianto. Tanto più che il dolor di chi soffre, rallentato dal conforto de' circostanti, offresi mobilissimo ed eloquente, e riveste l'individuo delle più patetiche apparenze: essendo legge invariabile del dolore, che mentre si espande al di fuori a renderne altri partecipe, si equilibra in sè stesso con giusta proporzione, ed anche divien più durevole, perchè più sopportabile da umane forze.

Questo fenomeno si osserva costante per tutte le grandi passioni, anche le più ridenti e fortunate. Per quanto, a cagione di esempio, possa esser viva la gioia che si esprime negli occhi di una giovine donzella nel giorno in cui un nodo indissolubile apprestasi a legarla all'oggetto delle sue affezioni, le simpatie morali dello spettatore che la scorge sola ed assorta nelle immagini della sua felicità, prorompono meno rapide ed espansive che se la vedesse in mezzo a festeggiante famiglia, ove in tutte le parole, in tutti i volti, in tutti gli atti leggesi moltiplicato in cento rallegranti guise il giubilo di cui si suppone colmo il cuore di quella sposa. Aggiungasi che nelle passioni troppo isolate, se il dolore tien del muto e dell'immobile, il piacere tien del folle e del fantastico: si che quest'ultimo, pari al primo, non prende giusto equilibrio da svegliare analoghe simpatie in altri, se non quando acquista convenienza e misura dal geniale concorso di coloro che innanzi furono tratti a parteciparne.

L'entusiasmo del popolo romano per un eroe che penetrava in trionfo ne' recinti della città, non era desto dal solo aspetto del vincitore o dalla minuta conoscenza de' vantaggi risultanti da una riportata vittoria: lo facea nascere improvviso la pompa dello spettacolo, onde da coloro che con acclamazioni festive circondavano da lunge il carro trionfale, le simpatie di cittadina letizia si diffondevano rapidamente nella moltitudine più inerte, e la rinfiammavano per armonia di sensibilità rifluenti, come i flutti che si premono l'un l'altro nel correre ad inondare le più lontane rive. E quella general commozione infondeva ardire a' guerrieri, speranze alla patria, ed orgoglio di gloria, di potenza e di prosperità in tutti gli animi. Or l'applicazione di questi principii al nostro obbietto è di facilissimo intendimento.

I Greci, togliendosi i disastri accidentali della vita a materia delle loro produzioni teatrali, miravano a svegliar nel pubblico affezioni caldissime di simpatia pe' loro tragici eroi. Ma sentivano che ad ottener con prontezza questo effetto nella tanta semplicità ond'essi ordivano le loro situazioni, e per conseguenza nel breve spazio di tempo in cui la rappresentazione durava, convenia predisporvi senza ritardi l'attitudine

degli spettatori. E rammentando che parlavano alla immaginazione per mezzo de' sensi, furono necessariamente indotti a riflettere che a preparar lo scoppio di simpatie involontarie nell' anfiteatro, non vi era nulla di più efficace quanto il presentarne di già scoppiate precedentemente sulla scena; onde così lo spettacolo pel dolore non operasse troppo in lontananza; e che anzi, ad evitar computi e ragionamenti, che sono il flagello di tutte le arti poetiche, passasse per forza espansiva di sentimento dalle persone ch' eran più prossime a chi soffriva, a quelle che se gli supponevano più remote.

Quindi l'istituzione del coro tragicó, il cui fondamentale ufficio era di rappresentare individui già istruiti e partecipi degl' infortunii del protagonista, i quali rattemprando il dolore in questo con parole di consolazione, a fin di torgli tutto ciò che per violenza di passioni aver potesse in sè di muto, di concentrato e d'immobile, servissero d' organo intermedio a sommuovere istantanee co' loro atti le affezioni simpatiche della udienza spettatrice, e a rivolgerla in massa con l' armonia di sentimenti rapidissimi alla commiserazione ed al terrore. Ed era pur nobile ed idoneo un simile espediente, da qualunque aspetto si riguardi; poichè nella pochissima complicazione degli orditi il tragico suppliva con questo energico mezzo a comunicar subito il tumulto de' casi dalla scena all' anfiteatro, ed a rimuovere così gli ostacoli che tenendo a lungo sospesa l'altrui sensibilità, potessero nuocere alla veemenza degli affetti ch' ei voleva produrre negli spettatori.

Ed il coro infatti si atteggiava in cento guise a procacciar questo intento, secondo la natura e la disposizione drammatica de' soggetti. Talvolta, come nell'*Agamennone*, ei non appariva che per divagare in tristi presentimenti e in rimembranze di funesti oracoli, quasi ad annunziar da lungi una sventura di cui però non ancor si aveva alcun vicino indizio: tal altra, come ne' *Persiani*, esprimea solo una minaccia di possibili avvenimenti, quasi a tener gli animi prevenuti che, ov' essi si avverassero, involgerebbero tutto in una generale rovina. Talora, come nel primo *Edipo*, sembrava esclusivamente occupato de' suoi proprii mali, a fin di conciliare in favor suo le affezioni del popolo, e risospingerle poi tutte ad armonizzarle

con la tremenda sciagura che si rovescia sul capo di quel principe infelice: tal altra, come nel secondo *Edipo*, mostravasi ritroso a impietosirsi, per far disparire gradatamente l'orror morale eccitato dal protagonista, e sorprendere così più fortemente la commiserazione pubblica per le inudite vicende di cui questi si scopre miserando bersaglio.

Prendendosi ad esame, per esempio, la tragedia de' *Sette a Tebe*, ciascuno può convincersi che in quella tanta semplicità di situazione, il pubblico stenterebbe a commuoversi innanzi al tristo spettacolo di due fratelli accorrenti a reciproco esterminio, se i lamenti del coro, istruendolo di quel tremendo pericolo, non lo riempissero sin dalle prime scene di subito raccapriccio. I soli dialoghi di Eteocle e dell'esploratore riuscirebbero insufficienti all'uopo nel carattere ch'era loro assegnato: e l'eccidio de'due principi produrrebbe debolissimi effetti, ove il coro non ne facesse presentire la possibilità con emozioni caldissime di spavento. Quindi è che la magia di quella produzione drammatica si dee principalmente all'intervento del coro, il quale senza molti esordii la fa sorgere efficacissima dalla pietà di cui esso stesso mostrasi compreso, e ch'ei sa diffondere come onda elettrica nell'animo degli ascoltanti.

Dopo aver così determinato l'ufficio del coro tragico, era pur debito del poeta di conservargli in tutta la sua integrità il carattere che gli è inerente. L'immenso infortunio assorbe tutte le facoltà di colui che ne rimane direttamente vittima: sì che, inviluppato nel sentimento de'suoi dolori, egli è incapace di dare adito ad estranee impressioni, e sopra tutto inabile a consultare i dettati della ragione per alleviarsi alquanto o semplicemente distrarsi dallo stato crudele in cui si trova. Di là nasce l'inconvenienza, sì destramente evitata da Eschilo e da Sofocle, di render troppo moralizzante il protagonista di una tragedia: chè quelle filosofiche riflessioni, per ciò appunto che provano una intelligenza libera e padrona di sè stessa, guastano il carattere del personaggio, che dee supporsi tutto raccolto nel sentimento de' mali che sì da vicino l'opprimono.

Ma, per quanto l'infortunio sia grande, non mai però assorbe del pari le facoltà di colui che ne resta commosso per

semplice simpatia: ei sente al tempo stesso e ragiona; perchè la preoccupazione è nel suo cuore, e lo spirito gli rimane abbastanza sgombro da poter discernere il presente in tutt'i suoi legami col passato e con l'avvenire: ondè mostrarsi capace di astrazioni riflessive; e le massime sulle miserie della vita, sulla potenza de' numi, sulla necessità di armarsi di una virtù inflessibile per non lasciarsi vincere dalla violenza de' casi, gli vengono assai naturali e spontanee; e gli suggeriscono esempii di tenor consimile; ed ei ne fa pompa con la precisione di una mente riposata che le forma e le riflette, e col vigore di una sensibilità in movimento che le rinfiamma e le avvalora. Da ciò deriva l'attitudine del coro ad esprimere alti pensieri di moralità; i quali appartengono, non all'indole del suo ufficio, bensì all'essenza del suo carattere.

Nè poi questo carattere del coro era una di quelle invenzioni della fantasia che cerca solamente il bello nell'artificiosa convenienza delle parti: il sentimento lo cogliea vergine dalla natura e dalla esperienza. Penetrate per poco ne' recinti di una famiglia colpita di fresco da qualche grave sventura: mentre vi scorgerete le vittime assorte nella confusione e nel terrore, gli astanti, per quanto ne sieno vivamente partecipi, vi parranno temperar la loro afflizione con una loquacità filosofica di cui non li avreste altrove creduti capaci. L'uno vi parlerà in tuono sommesso de' decreti imperscrutabili della Provvidenza; l'altro del dovere di sottomettervisi con forza e rassegnazione: di qui preghiere a Dio di scendere a conforto di quelle anime desolate; di là inni alla sua clemenza in favore degl'infelici: questi rammenterà de' simili disastri, avvenuti in tempi e luoghi lontani; quegli promoverà speranze di calma che ordinariamente succedono alle più strepitose tempeste.

A che andar più oltre? I più mediocri vi sembreranno maestri di sapienza morale, e di elegiache esclamazioni, e di liriche immagini, bene o mal connesse alla circostanza presente. E in tanta dovizia di consolatori ve ne avrà pure talvolta degli importuni, i quali, obbliando che il mezzo unico di alleviare l'altrui dolore è di entrarvi a parte con espansioni di cuor sincero e benevolo, stoltamente suppongono che ciò meglio si ottenga col linguaggio di una mal collocata ilarità; e vi rie-

scono sovente con grandissimo danno di coloro ch'essi vogliono distorre dall' afflizione; poichè, laddove nulla è più facile quanto il muovere a riso con indiscreti aneddoti un uomo profondamente addolorato, non vi ha nulla di più violento quanto il ritorno del dolore, sveglìantesi misto al rimorso di aver profanato con un riso fuor di stagione il suo deplorevole stato.

Di quanta utilità e magnificenza riuscisse questa bella macchina sul teatro, è ben agevole di concepirlo. Un gruppo d'individui, fra i quali non tutti sempre parlavano, ma che tutti ne' loro atteggiamenti e nella espressione de' loro volti pareano ripetere e spesso ripeteano que' sentimenti nobilissimi che lo spettacolo di qualche grande infortunio facea nascere, dovea di necessità promuovere nell' anfiteatro commozioni energiche ed istantanee, e concentrar talmente l'attenzione pubblica nell'avvenimento che si rappresentava, da tenerla ferma nell'interesse, ed incapace di pensare ad altro in tutta la durata dell'azione. Così alla verità del suo ufficio e del suo carattere, il coro, influendo sopra tutto a ingrandir l'esposizione e a trasportar d'un tratto l'udienza in altri elementi, riuniva il prestigio di una seduzione meravigliosa a'sensi, alla cui magia era impossibile di resistere.

Ciascun vede in conseguenza quanto la istituzione del coro nella tragedia greca favoreggi le tante svariate opinioni di cui diedi cenno pocanzi, tendenti a rilegare una realità sì positiva nel regno delle astrazioni e de' fantasmi; e sopra ogni altra quella onde il Metastasio s'industriò di trovare analogia perfetta fra il coro di Epigene e di Tespi, e quello di Eschilo e di Sofocle. Se non che, ripeto, il primo si componea di persone espressamente ordinate a cantar salmi in lode di qualche divinità particolare, il secondo di persone destinate a preparare e a sostenere sino al termine con la effusione della loro pietà le simpatie morali del pubblico spettatore, per così rendere il successo della rappresentazione più rapido, più sicuro, più prodigioso.

Nè le inflessioni musicali onde il coro ne' Greci accompagnava i suoi canti, e le simboliche danze onde animava spesso i suoi movimenti, importano alcuna solida eccezione alla regola dianzi scòrta intorno al suo intrinseco ufficio: chè le une

e le altre costituiscono semplici ornati di teatrale spettacolo, che rimaneansi estranei alle cure del poeta, in quanto a solo poeta. Piacevansi que' popoli di far della scena in generale una specie di augusto tempio ove concorressero con nobil gara tutte le arti gentili ad abbagliare i sensi e l'immaginazione de' loro prodigi: non però il concepimento poetico era meno indipendente da quegli accessorii, e l'autore meno astretto a dar ordine, scopo e direzione sua propria a tutte le parti dell'ordito. Per noi infatti, cui non è più dato di assistere alla rappresentazione di quelle tragedie, le intenzioni della poesia rispetto al coro risultano apertissime, benchè questo ci venga spoglio alla lettura di ogni corredo di musica e di danza: e tali eziandio risultar doveano per gli antichi, avvezzi a distinguere in quelle vaste combinazioni di cose ciò che apparteneva direttamente a' diversi artisti che cooperavano ad abbellirle.

Convien qui frattanto chiarire un'altra proposizione, che, lasciata in termini vaghi, potrebbe far sorgere in seguito degli intralciatissimi equivoci. Dissi di passaggio che l'intervento del coro, considerato a un tempo nella importanza del suo ufficio e nella integrità del suo carattere, influiva sopra tutto nelle tragedie greche ad ingrandir l'esposizione di là da ogni altro mezzo che l'arte immaginar potesse a renderla bella e magnifica. Nè pare che in quanto alla realità della cosa mi sia bisogno di provarla con appositi comentarii; che, a pienamente convincersene, basta volgere un'occhiata sulle più eminenti di quelle opere, ove l'apparizione immediata del coro sotto determinati atteggiamenti conferisce al cominciamento dell'azione un apparato di solennità, di pompa e di magia teatrale, che balenando una subita illusione sulla udienza spettatrice, la rapisce alla geometrica tutela de' sensi, e la trasporta di un tratto ne' tempi e ne' luoghi che l'indole degli avvenimenti esige doversi porre innanzi alla fantasia.

È però da tenersi che l'esposizione non ritraeva ingrandimento vero dalla presenza del coro, se non in quanto esso annunziava più o men da lungi la minaccia di qualche accidentale disastro; perchè in questo solo caso, facendo presentir l'uomo luttante con la natura, schiudea vastissime allo spettatore le vie da innalzarsi negl'incommensurabili spazii della na-

tura, e lo predisponeva occultamente a simpatie generose per l'infortunio soprastante al personaggio del protagonista. Non vuolsi perder d'occhio questa circostanza; essendo un simile effetto impossibile a concitarsi per l'organo del coro, laddove il fondo dell'azione rappresenta soli contrasti di virtù e di delitti: e leggeremo altrove in questa differenza una delle ragioni positive onde il coro, influendo sempre a dar magnificenza all'esposizione in Eschilo e in Sofocle, riusciva ozioso talvolta e improduttivo in Euripide, ove la situazione fondamentale venia tracciata con diverse norme. Il che ci fornirà nuovo argomento a mettere in luce la preferenza dell'un genere sull'altro per crescer da questo canto le doti poetiche e teatrali della tragedia.

Queste considerazioni menano indirettamente ad un'altra che serve a compierle. Gli antichi Greci scrissero le loro tragedie in versi; e i moderni furono solleciti a seguirne l'esempio, senza forse darne a sè stessi alcuna plausibile ragione, o ancor forse ravvisandone la convenienza per sola forza di poetico istinto. Ma nella seconda metà del secolo decimottavo, dopo il tentativo isolato, e dirò anche prestamente e meritamente dimentico, che ne fece Giambattista di Velo in Italia, sursero in Europa alcune anime prosaiche, le quali si avvisarono di riguardar la poesia de' versi nella tragedia come di un uso arbitrario, dettato probabilmente a' Greci dalla lor religione per Omero, ed a' moderni dalla lor religione pe' Greci. Le metafisiche sottigliezze che si piacquero di accumulare su quest'oggetto, sono ormai note a tutti; e sì fattamente lambiccate, che non avrebbero fatto proseliti, se il desiderio di acquistar popolarità alla nuova dottrina non avesse lor suggerito un argomento assai splendido in apparenza.

La tragedia rappresenta l'uomo, che, agitato e percosso da tristissime vicende, non può astenersi dall'esprimerne gli effetti con gli accenti del più vivo dolore. Ma l'uomo parla egli in versi?.... esclamarono coloro in tuono di trionfo, e contraffacendo il salto di Archimede, allor che trovò la soluzione di un problema lungamente investigato. Questo motto arguto, avente faccia di matematica evidenza, parve irrepugnabile; e diè stupore a molti il riflettere come l'osservazione fosse sfug-

gita a' tragici per tanto corso di secoli. Ond'è che coloro i quali, per mostrarsi d'ingegno indipendente, amano piuttosto di ritrarre il bizzarro ed il difforme con abito di novità, che il bello e il dignitoso con vecchi ornati, abbracciarono immediatamente il nuovo dogma, e l'appoggiarono al solito all'autorità imperiosa della natura. Quindi l'origine della tragedia in prosa, che, quantunque tentata fin dal 1586 dal mentovato di Velo, il quale scrisse in prosa la sua tragedia di *Tamar*, e pubblicò espressamente un opuscolo a giustificarla, fu pur considerata, specialmente di là dal Reno, come una scoperta ancor più celebre di quella dell'America.

L'uomo parla egli in versi? — No certamente nelle volgari occorrenze della vita giornaliera. Un figlio prediletto della oziosa voluttà non adopera sicuramente che della vilissima prosa, allor che, levatosi il mattino, si aggira quasi fantasma vivente per le sue stanze; e intrattiensi successivamente col suo parrucchiere, col suo sarto, col suo calzolaio, e talvolta co' suoi creditori, che per nobiltà di animo ei suole tacciar sempre d'importuni; e riceve un insipido biglietto dalla sua favorita, a cui sbadigliando scrive una risposta ancor più insipida; e venuto finalmente a noia di sè stesso, accingesi ad uscir di casa per recarsi a noia di altri. Ma il linguaggio delle grandi passioni non è intrinsecamente ritmico e musicale? Par che la sola esperienza basti a chiarirlo.

Quando un individuo è colpito o semplicemente minacciato da spaventevoli disastri, la espressione de' suoi dolori riveste immediatamente forme di eloquenza che non han nulla di comune con gli ordinarii modi della favella volgare. E sembra che la sua anima, obbligata a lanciarsi di fuori per non esser messa in pezzi dalla violenza de' suoi movimenti interni, comunichi alle sue parole la veemenza di un torrente cui una subita accumulazione di acque spinge romorosamente a traverso delle campagne. Nella costernazione che l'agita, un'insolita energia è trasfusa ne' suoi atteggiamenti e ne' suoi detti; sì ch'egli non più parla com'è costume, bensì verseggia e canta, senza che il sappia o il voglia; e mostrasi tutt'altro da quel che per avventura soleva nelle abituali e tranquille circostanze della vita.

E a questo solo fenomeno si ricongiungono le più lontane origini della versificazione e del canto. Il poeta ed il musico primitivo si accòrsero che l'uomo, dominato da tumultuanti affetti conferiva altra costruzione di giri, altra inflessione di accenti, altra digradazione di suoni a' suoi discorsi. Volendo in conseguenza dipingere un simile stato di accresciuta sensibilità morale, l'uno creò le combinazioni ritmiche delle parole, l'altro le consonanze armoniche delle voci: o piuttosto non le crearono, ma le ritrassero intatte dalla osservazione di una natura visibile ed animata. Il verso ed il canto esistevano infatti nelle lingue, prima che l'ingegno ve li discernesse o che l'arte si studiasse d'imitarli. Il breve ed il lungo, il leggiero ed il pesante, e le infinite varietà sonore che fan sentirsi nella pronunzia de' vocaboli, non sono che altrettanti elementi di ritmi poetici e di note cantabili.

E donde l'uomo avrebbe tratta la poesia e la musica, se l'indole delle lingue non ne avesse contenuto il germe vivificante? Le creazioni dal nulla non appartengono punto a quest'essere, se già per eccesso di vanità non voglia farsene un Dio. E le lingue primitive erano ancor più musicali e poetiche; perchè, tuttavia nude di forme analitiche, esprimeano sensazioni e bisogni con tutto l'impeto di una natura che nasce. Le stesse interiezioni, su cui fu tutto eretto l'edificio delle favelle, non sono altro in sostanza che note sonore della più ingenua semplicità. L'uso adunque di scrivere in versi le loro tragedie non fu dettato dal capriccio ne' Greci, ma dal solo ed imperioso bisogno di far concorrere l'arte alla più fedele imitazione della natura, la quale ha dato qualità musicali e ritmiche al linguaggio di tutte le passioni umane.

Nè a concepir quest'ordine di cose vi ha poi nulla che esiga straordinarii sforzi di mente. Entrate per poco in que' luttuosi recinti, ove una madre, una sposa, un'orfana famiglia deplora la perdita di ciò ch'essa avea di più caro sulla terra: penetrate alquanto in quegl'inquieti recessi, ove potenti e impotenti luttano a gara, straziati dalle vipere dell'ambizione, dell'ira, della vendetta, del rimorso; e scorgerete l'espressione dell'angoscia negli uni, delle avide cure negli altri, rifiorita con forza di accenti nelle parole, di numeri nelle frasi,

di cantilene nelle voci, di metafore ne' pensieri, che non vi sarà possibile di rinvenire nel linguaggio di uomini compresi da più temperate passioni. E l'uso costante de' popoli di rivestir di forme poetiche e musicali le preghiere ond' essi fan del continuo risonare i loro tempii, che altro indica se non l'esaltazione di anime, le quali a mettersi in piena corrispondenza con l'infinito, han bisogno istintivo di abbandonare al tutto i modi gelidi e scoloriti della favella volgare?

Seguendo le orme della gretta filosofia, di cui lo scorso secolo era disgraziatamente infatuato, il Diderot confonde ciò che vi ha di obbiettivo con ciò che vi ha di subbiettivo nelle nostre idee, allor che piacesi di osservar gravemente, non potervi essere due distinte forme di linguaggio, una di prosa, l'altra di poesia, sol perchè l'immagine qualunque che il linguaggio esprime, debb' esser necessariamente una ed invariabile, come la natura stessa che la fa nascere in noi. Non è al certo da tenersi che, pari a lucido specchio, la nostra anima passivamente concepisca e rifletta le sembianze delle cose che la colpiscono, secondo la vecchia metafora e falsissima usata nelle scuole. Quando le impressioni esterne non si arrestano alle sole nostre facoltà comprensive, e vanno ad investire e sommuovere le nostre facoltà puramente affettive, un nuovo mondo sorge istantaneo in noi, di cui se i nudi elementi han sempre i loro geometrici tipi al di fuori, i complessi che ne risultano al di dentro, sono tutti di nostra creazione spontanea, ed acquistano tal grado di ampiezza, di vivacità e di fermento, che il comun linguaggio non è più atto a rappresentarne le variabili ed infinite modificazioni. Come altrimenti spiegar la tanta diversità di forza nelle passioni degli uomini, quando al tutto identica si mostra spesso l'indole degli oggetti che le producono?

Questa verità di sentimento fu così nota presso tutte le nazioni della terra, che tutte, nelle loro più remote origini, consacrarono alcuna lor particolare favola allegorica per nascondervi entro in questo solo senso le tradizioni ricevute intorno alla primitiva scoperta del ritmo e del metro. In quel poema eroico indiano che ha per titolo il *Ramajana*, raccontasi che il famoso Valmiki, trovandosi ancor giovinetto nella

solitudine di una ridente campagna, erasi fermato a vagheggiare una coppia di augelletti che fra i rami di un albero stavasi tutta intenta ed assorta nelle delizie dell'amore. Ma, vedendo in un subito il maschio cader trafitto dal dardo di un cacciatore, e la femmina espandersi desolata ne' più lugubri ed acuti lamenti, ei ne restò commosso in guisa che gli uscirono dal labbro accenti di pietà, i quali, senza ch'egli il pensasse, aveano un metro ed un ritmo: ond'egli si sentì poeta, e segnò in tal modo il cominciamento alle arti poetiche in quella regione. Or questo apologo antichissimo non rappresenta l'universal consenso degli uomini, che da per ogni dove le forti passioni si esprimono sempre e naturalmente in versi?

I poeti greci preferivano ordinariamente il giambo nel versificare le loro tragedie: perchè, dicono alcuni, questa specie di verso avvicinasi di molto al favellar comune. Aristotile intanto vi scorge qualche cosa di più che una semplice rassomiglianza. Egli attesta di aver ripetutamente osservato, che in un crocchio d'individui riuniti per conversare insieme, non prima comincia il dialogo a riscaldarsi, che il discorso prende a quando a quando numero e ritmo di giambo, senza che alcuno degl'interlocutori se ne avvegga o ve lo introduca a bello studio: per poco poi, egli soggiunge, che la disputa si avanzi, e che le passioni del contraddire e del difendersi si rinfiammino a vicenda, vi si sente sgorgare spontaneo anche l'esametro, benchè con meno di frequenza dell'altro. Questo pratico fatto, che può forse notarsi presso tutte le nazioni che parlano una lingua pittoresca ed armoniosa come la greca, mentre spiega la consuetudine di quel metro, adottato all'uopo con sì squisito giudizio dagli antichi tragici, non risponde altresì vittoriosamente a coloro i quali stimano poter imporre silenzio ad ogni avversario, domandando con tuono d'ironia se l'uomo ha egli mai parlato in versi?

La prosa dunque che alcuni moderni giudicarono dover sostituire a' versi, non che affarsi meglio alla convenienza drammatica, la distrugge; perchè confonde la condizione puramente animale con la condizione sensitiva e morale dell'uomo. Ed è pur vero che questa essenzial differenza non restò loro interamente ignota: perocchè nel dettare le loro

tragedie si guardarono bene di usar la prosa de' mercati e delle bettole; e ne crearono a bella posta un'altra espressamente florida, ridondante, tornita, esagerata, tratti dal segreto impulso di dare alla scena un linguaggio più adatto alle passioni che vi si rappresentavano: sì che tradirono i loro fantastici sistemi a maggior trionfo di quella verità ch'essi credeano poter dispregiare in apparenza; e non uscirono di un campo ove altri erano entrati per sicuri ed aperti sentieri, se non per introdurvisi di soppiatto per vie tortuose e stranissime. Ma, se l'uomo non parla in versi, ov'è mai ch'egli abbia parlato questo nuovo genere di bizzarra prosa?

È certo che gli abitanti della Grecia sapevano anch'essi che nella vita giornaliera non si parla in versi: ma, velocissimi a sorprendere i misteri della natura, che le più volte si rimangono ignoti, sol perchè l'abitudine di averli sempre presenti ci distrae dalla curiosità di osservarli con attenzione, non prima essi videro sulla scena situazioni, caratteri ed affetti straordinarii, che non reputarono modo nè arbitrario nè stolto in udirli espressi con tutte le forme di una locuzione ritmica e numerosa. Tanto più che quelle opere erano scritte, non per lettori oziosi, cui nulla appaga, perchè nulla è capace di rompere in essi il letargo della noia; non per eruditi incontentabili, che cercan compenso alla loro inattitudine di produrre, straziando per via di preordinati sistemi le produzioni altrui; non per filosofi severi, a' quali non piace altra verità, che quella incastrata ne' termini di un geometrico ragionamento.

I poeti che fiorirono in età remotissime, oltre al valore intrinseco de' loro ingegni, erano di più favoriti dagl' influssi di una propizia fortuna. Parlavano direttamente alla mobile fantasia de' popoli; dirizzavano i loro colpi ad anime non agghiacciate da presuntuose dottrine; miravano a svegliare accordi unisoni in una folla di cuori non preoccupati; e le loro immagini correano libere ad armonizzarvisi, come venti che, percossi appena i primi alberi di una selva, diffondono il loro movimento ad agitarla tutta in brevissimi istanti. Erano sacerdoti della natura innanzi ad uomini ingenui, i quali, pieni della sua divinità, ne intendevano immediatamente gli oraco-

li; e, pari a profeti legislatori, li guidavano a vita meno feroce per mezzo degl' incantesimi della bellezza e della effusione de' più nobili sentimenti.

E la tragedia segnatamente nasceva in tempi di generale entusiasmo per tutto ciò che vale a dar nuovi stimoli a' moti generosi dell' anima. I poemi di Omero, che rammentavano le prime glorie della greca civiltà, erano cantati ed accolti con meraviglia nelle diverse solennità politiche e religiose della Grecia. Terpandro avea giunte altre corde all' antica lira; e, pe' nuovi concenti di melodia che ne aveano tratti Arione e Stesicoro, i Greci la udiano già da gran tempo risonar con fremito variatissimo degl' impeti guerrieri di Tirteo, de' teneri lamenti di Saffo, delle patetiche elegie di Mimnermo, delle libere ispirazioni di Alceo, de' funebri canti di Simonide, de' disordini ditirambici di Bacchilide, de' voli portentosi di Pindaro, e de' voluttuosi ozii di Anacreonte.

Nè fu pe' soli incanti dell' immaginazione che tanti germi di vita già prorompeano: lo scotimento era universale, ed investiva da tutt' i punti quella privilegiata parte dell' uman genere. Legislatori profondi erano successivamente apparsi a mitigar la barbarie de' secoli e a riordinare in meglio le sorti civili e domestiche di sì beate regioni: oratori eloquentissimi tonavano dalle tribune a discernere, a sostenere e a render prosperanti gl' interessi della loro patria: filosofi innumerevoli ivano indagando da' loro pacifici licei gli utili soggetti della natura fisica ed intellettuale: tutti finalmente eccitavano l' ammirazione pubblica, se non per la piena verità delle loro diverse dottrine, almeno per la nuova sapienza di cui aprivano le abbondantissime fonti, non che per l' audacia, per l' altezza e per la indipendenza di quei loro felicissimi ingegni.

Le condizioni di fatto della società politica non venivano meno propizie al sostegno di così prodigioso movimento morale. La Grecia era generalmente lieta di stati ubertosi e popolari: guerre fortunate le aveano già dato il sentimento della sua forza e della sua dignità: e fiera quanto gelosa delle sue libere istituzioni, ella sapea farle rispettare dal rapace straniero, di cui preveniva col senno o disperdeva con le armi gl' iniqui ed ambiziosi attentati. Il sole di Maratona e di Sala-

mina versava torrenti di luce sulle città federate contra i tiranni di Oriente; e i più bei riflessi irradiavano i recinti della intrepida Atene, che risorgendo magnifica dalle sue stesse rovine, si abbelliva come per magia de' portenti delle arti di Fidia e di Policleto.

Perocchè veramente, se in que' tempi avventurati i poeti e gli artisti rappresentavano grandi imprese, i popoli ne eseguivano di ancor più grandi: e la fantasia imbattevasi in ampii spettacoli di realità, ovunque si volgesse: e tutte le affezioni domestiche, civili e religiose pareano immedesimate e concorrenti in complesso ad esaltar gli spiriti di là dalla sfera delle meschine abitudini di una vita puramente animale. Fu in mezzo a così favorevoli circostanze che Eschilo, ancor tutto raggiante della gloria de' prodi, e coperto di onorate ferite, appariva come un benefico Dio ad annunziare a' suoi concittadini un nuovo e intentato genere di morali delizie. In tanta armonia di nobilissime disposizioni sensitive, poteva egli non incontrar da per ogni dove approvazioni ed applausi?

CAPITOLO SESTO.

DELLA GRANDEZZA DELLA TRAGEDIA GRECA.

Le rivoluzioni della vita ravvisate da Eschilo per un primo aspetto nelle vicende che menano l' uomo dalle prosperità alle sventure. — Esame del *Prometeo:* fallacia dell' opinione che attribuisce un fondo allegorico a questa tragedia.—Esame delle *Danaidi* e de' *Persiani:* ingiuste critiche del Rochefort intorno alla moralità di queste due opere drammatiche. — Le rivoluzioni della vita ravvisate da Eschilo per un secondo aspetto nelle vicende che rimenano l' uomo dalle sventure alle prosperità. — Esame delle *Eumenidi.* — Apparizione di Sofocle: nuovo impulso da lui dato per accelerare i progressi dell' arte.—Le due combinazioni tragiche inventate da Eschilo, riprodotte da Sofocle con maggior pienezza di sviluppi nell' *Edipo re* e nel *Filottete.* — Esame di queste due tragedie: obbiezioni confutate intorno alla prima di esse. — Le rivoluzioni della vita scorte da Sofocle per un terzo aspetto nell' apoteosi di un infortunio espiatore di colpe involontarie: *Edipo a Colono.* — Cenni sull' *Ercole furioso* e sull' *Aiace flagellifero:* in qual senso il suicidio può sulla scena rannodarsi alla influenza del Destino. — Diversità di tempra nell' immaginazione di questi due primi poeti: caratteri distintivi onde sono per ciò improntate le loro tragiche dipinture.

Nel rintracciar meco i più generali principii della tragedia presso i Greci, niuno dee promettersi di rinvenirli in Eschilo applicati in tutta l' estensione e la finitezza di cui sono capaci. Primo ad investigarli nell' ordine delle cose ei li discopriva come a traverso di un elemento annebbiato che non gli dava troppo adito a ravvisarli nella compiuta immensità de' loro magici poteri sull' immaginazione. Era certo della loro verità poetica, perchè garentita dal sentimento ingenuo che lo ispirava: ma non potea seguirli in tutti i loro sviluppi di esecuzione, perchè lo studio de' loro moltiplici effetti sulla scena esige varietà di lunghe e ripetute esperienze, a cui la vita di un uomo è ben di rado bastevole. Quindi non ne depose, e se così è permesso di esprimersi, che il nudo germe nelle sue opere; ma con tanta energia e precisione di termini, da segnar da sè solo i primi periodi alla grandezza dell' arte drammatica.

Quest' avvertenza è necessaria per chi vuol mettere di

accordo le dottrine di sopra enunciate con le produzioni che ci rimangono di questo primo ed insigne cultore della musa tragica. La natura tutta rivestiva a' suoi sguardi la mobilità delle sue ardenti affezioni; ond'egli, quasi non potesse fermarla in quelle sue cangianti e fugaci apparenze, dovea star pago a disegnarne rapidamente i più discernibili contorni, tanto da riprodurne con efficacia la sola espressione animata e vivente. Se infatti le sue dipinture, pari a sbozzi di prima intenzione, sembravano lasciare ad altri la cura di compierle, ornandole di più squisita digradazione di linee e di colori, facean però nettamente riconoscer l'originale in tutta la freschezza e lo splendore di una perfetta rassomiglianza. È questo l'unico merito che dee ricercarsi in Eschilo, chi vuol serbare imparzialità vera ne' suoi giudizii.

Il primo e più generico aspetto ond'egli ravvisò i disastri della vita, fu quello che indica l'uomo avviluppato da fiere vicissitudini, pel cui accidentale concorso ei dall'alto della prosperità piomba repentinamente negli abissi della miseria; e dove la forza della sua volontà non dispiega valide resistenze se non per precipitarlo contra insuperabili ostacoli ed esservi messo più violentemente in pezzi. A ritrar visibile questa immagine sul teatro, i primi passi di Eschilo furono giganteschi; perchè la gioventù dell'ingegno si appalesa da per tutto con le medesime tendenze; e, simile a pendolo negl'impeti delle sue prime oscillazioni, non si mette in movimento che per toccar gli estremi. Avido di sorprendere la verità nelle sue forme più smisurate, e di non mai scambiar l'uomo della natura con quello della società, ei si sentì tratto a risalir di grandezza in grandezza per trovar la manifestazione di quel tremendo fenomeno fin sulle remotissime origini dell'uman genere incivilito. Se non che ivi giunto con la sua fantasia, egli vide balenarsi dinanzi le tradizionali memorie di una grande rivoluzione accaduta nel cielo, pel cui effetto un immortale che avea osato preservar la razza de' mortali dal soffrirne anch'essa le conseguenze, era caduto nel più deplorabile infortunio. E, percosso da un sì tristo avvenimento, ei deliberò di farne spettacolo sulla scena.

Questo volo arditissimo non avea nulla di strano per un

greco di quella età, cui la religione, parto di umana intelligenza, riuniva con sì aperte analogie la storia degli uomini a quella de' numi, da render facile il passaggio dall'una all'altra. Perocchè la pagana mitologia, siccome altrove notai, non formò solamente i suoi Dei, personificando le varie potenze della natura fisica e morale: ma ne ordinò, per così dire, la società, trasportando nell'Olimpo le medesime vicende a cui eran soggetti gli uomini sulla terra. La più recente fra le commozioni onde credeasi essere stato agitato il regno de' celesti, era quella in cui Giove, rovesciato il padre dal trono, avea preso con mano ferma le redini dello stato, posti con lusinghe o con minacce i più forti dal suo canto, abbattuti co' suoi fulmini gli avversarii più indomiti ed ostinati, composte le discordie e distribuite le parti di quella immensa dominazione, assicurato finalmente a sè in eterno lo scettro e la preminenza su tutti. Memore, adunque, io ripeto, che a questa commozione medesima si ricongiungeano le origini dell'uman genere, a cagion di quell'uno fra gli Dei combattenti, che prima favorito, era in seguito pel suo benevolo carattere verso le genti umane incorso nell'ira di Giove, Eschilo, preludendo nella sua carriera, immaginò la *Prometeide*, trilogia famosa di cui non è pervenuta intera alla posterità che la seconda parte. Esaminiamone brevemente il tessuto.

La scena è presso al Caucaso, ne' deserti della Scizia. La Forza e la Violenza, immagini personificate del poter sommo, l'aprono con fierezza, imponendo a Vulcano da parte di Giove crucciato, di cui sono ministre, d'incatenar Prometeo ad una rupe. Il Dio di Lenno, compreso di pietà per un nume a cui lo congiungono i vincoli del sangue, esprime la sua ripugnanza di eseguire un ordine sì crudele. Ma non è concesso di opporsi impunemente alla volontà del signore de' fulmini; e le iterate insistenze di quelle due figlie dello Stige lo determinano ad obbedire. L'interesse che sveglia nello spettatore questo primo inviluppo, non punto stemperato in oziosi esordii, si accresce alla vista di Prometeo, che sembra ivi ergersi col petto e con la fronte come se avesse l'universo in grandissimo dispregio. Egli è presente a quel feroce dialogo, a cui per l'altezza d'animo sdegna di prender parte: e dopo averlo

udito in un dispettoso silenzio, lascia inchiodarsi al monte senza la menoma resistenza.

Disegnate così le forme esterne del protagonista, cui quella imperturbata fermezza nelle più estreme calamità rende colossali ed imperiose, la natura, la quale presso i numi del paganesimo era di un ordine più alto, ma della stessa tempra sensitiva che quella degli uomini, prorompe in lui ad esercitare i suoi dritti. Non prima Vulcano e le due ministre di Giove si allontanano, che Prometeo, lanciando un'occhiata in quella solitudine di orrore, scoppia in lamentevoli grida, ed invoca gli elementi tutti ad esser testimoni del suo atrocissimo tormento. A quei gemiti le Ninfe del mare, che lo strepito de' colpi avea già deste, accorrono seminude sopra carri alati; e atterrite a quel terribile spettacolo, si espandono a un tratto nelle più compassionevoli simpatie: e, secondo l'ufficio del coro da esse rappresentato, cominciano a promuoverne di altrettanto feconde negli uditori. Ma quale in fondo è l'attentato che attirava sul capo di Prometeo un tal disastro?

Ei narra che nelle ultime rivoluzioni del cielo, ben altro che congiurar co' Titani a contender lo scettro al figliuol di Saturno, aveagli anzi prestata la sua opera per atterrarli. Ma, volendo quegli distrugger la razza degli uomini sulla terra, ei solo avea osato opporglisi a viso aperto: e a ritrar costoro dallo stato di barbarie in cui erano involti, fe loro parte del fuoco celeste, insegnò loro le arti benefiche alla vita, e pose in fondo a' loro cuori le dolci illusioni della speranza. Quindi l'ira di Giove, che lo rimeritava in tal guisa di un eccesso di benevolenza. Questo racconto è fatto per portare al colmo negli spettatori il sentimento della commiserazione: chè ognun vede non esser Prometeo macchiato se non di uno di quei delitti di convenzione, che minacciati o puniti dall'un canto della scure del carnefice, ricevono dall'altro corona di martirio dalla opinione pubblica. Ei volle proteggere l'uman genere; e in faccia al senso morale dell'uman genere la sua condotta era nobile e generosa.

Il Dio Oceano giunge anch'esso in quel luogo a dar conforti a Prometeo; e, impietosito a' suoi dolori, offre d'implo-

rargli perdono da Giove, ch' ei gli consiglia di non più oltre irritare con le sue violente imprecazioni. Prometeo rigetta la proposizione, sì per non avvilirsi a chieder grazia al suo oppressore, e sì perchè scorge un simile tentativo inutile e pericoloso per lo stesso intercessore; sapendo quanto sia malagevole il placar quel nume di sì crucciosa ed inflessibile volontà. E questo nuovo tratto ingigantisce ancor di più quel personaggio, a cui le lusinghe di minor pena, ottenuta con bassi prieghi, non abbattono la fermezza; e il cui magnanimo carattere rifugge all' idea di commettere un altro Dio alla collera di Giove: tal che le oceanine, sempre più commosse alla vista di tanta grandezza e di tanta miseria, rinnovano i loro patetici canti a deplorarne la sventura, di cui a udirle tutta l' umana specie si compiange.

La ninfa Io, vittima della ostinata gelosia di Giunone, si avviene a passare per quei deserti, trattavi cecamente dal suo furor frenetico. Dopo alcun dialogo, in cui è narrata la storia di quella donzella, Prometeo, dotato di spirito indovino, le dichiara ove ella in seguito di altri e più lunghi affanni, troverà la fine de' suoi mali; e come al solo tocco di Giove diverrà madre di Epafo, il quale regnerà in Egitto, e da cui nasceranno le Danaidi, che saranno un giorno astrette a rifuggirsi in Argo per sottrarsi alle persecuzioni de' loro incestuosi cugini. Questo episodio, che sembra estraneo all' azione, pur vi è inerente; perchè mena Prometeo a predire che dalla discendenza di lei nascerà un potente — ed era Ercole — il quale spezzerà le sue catene, e produrrà a un tempo altra rivoluzione nel cielo, in cui Giove, che ignora i mezzi da evitare una rovina, della quale Prometeo per dono del Fato conosce solo il segreto, sarà infallibilmente scacciato dall' impero, ed ei ne rimarrà libero e vendicato.

Se l' infortunio della errante donzella, udito e compianto con voci di pietà dal coro delle Ninfe, accresce per nuovo contrasto di risalti le tinte lugubri del soggetto rappresentato, la profezia di Prometeo dà passeggiera tregua a' palpiti degli spettatori, facendo loro scorgere in lontananza che un termine è pur prescritto alle insopportabili sciagure di lui. Ma questa breve alternativa di calma non è là introdotta con

sì giudizioso artifizio, se non con lo scopo di preparar più terribile lo scoppio delle soprastanti tempeste. Giove, cui il linguaggio di Prometeo ha già eccitato i sospetti e inferocito lo sdegno, invia Mercurio ad imporgli di rivelare immediatamente quel suo funesto arcano. Prometeo non si piega; e pieno di fera gioia nel vedere almeno tremar per poco il suo persecutore, ricusa con alterigia di soddisfarlo.

E quest'ultimo incidente, che già rinfiamma i primi terrori, precipita l'azione al suo scioglimento. Mercurio, che per minacce di esemplare esterminio cerca invano di rimuovere quell'invitto spirito dal suo duro proponimento, sen parte adirato, avvertendo le oceanine ad allontanarsi da quel luogo esecrando, ove piomberebbero in breve tutti i flagelli del cielo. Queste infatti si disperdono intimorite; e non sì tosto sgombrano tumultuosamente la scena, che si ode da lunge un fracassio spaventevole. I lampi splendono, i tuoni scrosciano, la terra trema da' suoi cardini, i venti scatenati muggliano, nembi di polvere s'innalzano d'ogn'intorno, l'aria ed il mare sono confusi. Giove ha già fulminato Prometeo, che disparisce urlando, inghiottito con tutta la rupe nelle viscere dell'abisso.

I critici si accordarono quasi tutti a ravvisare in questa produzione una compiuta allegoria: e quindi il solletico in molti di assottigliarsi la mente per tentare di spiegarne il senso a dar probabile sostegno alla loro opinione. Alcuni moderni, scorgendo in Prometeo un Dio sacrificato all'ira del padre de' numi, per aver voluto ritirar la razza de' mortali dalla cecità e dalla perdizione, mancarono poco a non far di quel famoso Titano un'immagine, se non pur forse un precursore di Cristo; e a non attribuire ad Eschilo di aver presentito con alquante differenze il gran mistero della redenzione. Questa interpretazione è troppo alta per me, e convienmi lasciarla da canto. La scuola del Brumoy, che, se non era invasa da delirio mistico, abbondava di una erudizione tutta sua propria, vi sentì allusioni a Dario ed a Serse: e chi fra la storia favolosa di Giove e di Prometeo, e quella de' due suddetti principi orientali sa rinvenire il menomo punto di analogia, trattengasi pure a discorrerne: io

mi veggo del pari astretto a confessare di non intenderne nulla.

Il Gravina, se non più fortunato, fu almeno più ingegnoso nelle sue elucubrazioni allegoriche; poichè si piacque a distillare da quella tragedia una dottrina politica. « Si mostrano ivi, egli dice, i sentimenti e i profondi fini de' principi nuovi che hanno acquistato il regno coll' aiuto e consiglio de' più savii. E con l' esempio di Prometeo si fa conoscere in qual guisa questi dopo il felice successo sieno dal nuovo principe ricompensati, e quanto acquistino essi della prova data di troppo intendimento e prontezza di espedienti. Le quali facoltà quanto sono state utili al principe nel fervore dell' affare, tanto si rendono sospette nella calma. Onde avviene che Giove, dopo la riuscita dell' impresa, tosto con pretesto di delitti si toglie d' attorno chi era più di lui benemerito, e che acutamente potea discernere e giudicare delle operazioni del principe. »

L' osservazione del giureconsulto calabrese è verissima, considerata astrattamente in sè stessa: ma il nodo sta nel sapere se il poeta greco avesse mai potuto intendere di adombrarla sotto il velo della sua tragedia. Perocchè si direbbe allora ch' ei non mirasse ad eccitar commozioni di pietà ne' suoi spettatori; bensì ad istruirli nelle inique vie ordinariamente tenute da una politica sospettosa e crudele per liberarsi di coloro che, se prima ne furono il sostegno, possono in seguito divenirne il flagello. Ed anche gli uomini capaci di profittare di siffatta lezione gli sarebbero mancati; riguardando essa, nell' opinione del Gravina, non la moltitudine del popolo, ma la sola classe de' cortigiani, i quali, per eccesso di ambizione o di avidità, non sanno diffidarsi abbastanza di principi nuovi e plebei per effetto di rivoluzioni: e non credo veramente che in quei tempi di repubblica vittoriosa e fervente fosse dovizia di cotai rettili in Atene.

Senza che, non so comprendere come Eschilo, supposto anche l' occulto desiderio in lui di sfoggiare una teorica politica, e di rovesciar così da capo a fondo l' indole della tragedia, tal quale egli stesso aveala da prima concepita, avesse bisogno nel particolar soggetto di cui ragioniamo, di ricorrere

ad un'allegoria che niuna imperiosa circostanza nè di tempi nè di luoghi sembrava richiedere. Certo ei non trovavasi a soggiorno ne'dominii di Dionigi di Siracusa o di Periandro di Corinto, presso i quali il toccar corde sì delicate per inferocir gli odi e i sospetti ne'potenti sarebbe stato un commettere indiscretamente a grave rischio la sua libertà o la sua vita. Parlava ad un popolo di democratici, ove doveva essere non solamente senza pericolo, ma di gradevole spettacolo il veder dipinti con aperti e nerissimi colori gli abusi della tirannide.

In ogni caso a me pare che una simil disputa non meriti tante ricerche di fatto. Io parto dal generale principio che un poema qualunque, sia epico o drammatico, non può nella orditura della sua situazione fondamentale, contenere un'allegoria, senza riuscir gelido e noioso, e perder quelle doti abbaglianti che appartengono a' soli e spontanei prodotti della immaginazione. Il comporre un vasto tessuto col disegno di deporvi entro una dottrina occulta, cui una serie di fantasmi apparentemente diversi fa velo impenetrabile al volgo, suppone computi d'ingegno riposato, il quale, arbitro de'suoi movimenti, sa comprimerne gl'impeti per non dar troppo adito al lume ch'ei vuol nascondere: e può questo esser opera del filosofo ragionatore, non mai però del poeta ispirato, il quale vede la natura nella sua nativa semplicità, e la ritrae libera ne'suoi canti, senz'altro scopo che di trasmettere in altri con veemenza le impressioni ch'egli stesso ne raccolse.

Il poeta infatti tende di sua essenza a riprodurre un quadro, e non coordinare un sistema speculativo: e ciò che risulta d'istruttivo nelle sue produzioni, è morale sentita e non dedotta: anzi, ov'ei troppo si travagli a passarla per le filiere de' sillogismi, la sottrae alla competenza della poesia, per bandeggiarla ne'dominii della scienza. Nè io dissento che nella esecuzione un poeta possa a quando a quando imbattersi in pensieri ch'ei giudica opportuno di esprimere con tinte allegoriche, sia per temperarne l'audacia, sia per così renderli più splendidi o più atti ad esser ritenuti dalla memoria. Se non che, le allegorie cadono allora, non sul fondo del poema, perchè ne snaturerebbero le doti, bensì sulle parti accessorie; e vengono come tratti di pennello a cui la mano dell'artista la-

scia talvolta trasportarsi per bizzarria d'ingegno, o per vaghezza di arrestar di passaggio l'attenzione pubblica sopra un enigma.

E realmente la storia delle arti non offre alcun celebre poema epico o drammatico, in cui la situazione fondamentale sia puramente allegorica. I motteggi di Luciano contra i gretti esploratori delle allegorie dell' *Iliade* (e Platone cita Metrodoro di Lampsaco fra i più valenti) provano qual fosse in questa materia l'opinione della culta antichità. Nè Plutarco li risparmia nel suo trattato sulla maniera di leggere i poeti. E si divertiranno pur essi i nostri posteri sugli esploratori del gran mistero della *Divina Commedia*, la quale al certo è piena di fuggitive allegorie, meno forse per volontà dell'autore che per le dure circostanze de' tempi, ma il fondo non è occupato che da una immagine splendente vastissima quanto l'infinito e l'eternità. Le stesse bizzarrie di Aristofane non erano se non caricature atte a meglio promuovere il riso: perocchè nelle sue commedie il senso delle allegorie veniva apertissimo a tutti, e spesso indicato dall' autor medesimo per versar senza maschera l'acre sua bile contra le preminenze sociali d'ogni specie, ch'egli democratico violento, cercava in cento guise di umiliare e di abbattere.

Gli scrittori di apologhi hanno altresì dimostrato indirettamente, che quando voglia deporsi un'allegoria nell'orditura di un poema, bisogna restringerne le proporzioni e chiuderla in pochi versi, affinchè colpisca come tratto leggiero da non esigere sforzi di attenzione prolungata. Nè il tentativo del Casti distrugge questo fatto. L'indignazione de' popoli si piacque amaramente in veder messa a nudo la corruzione delle Corti, adombrate sotto il velo di società di animali che parlano, sentono ed operano, ciascuno secondo la particolare sua indole.

Ma quando le allusioni sì caratteristiche pe' coetanei, diverranno men comprensive pe' posteri, diranno costoro se lor sarà dato di resistere senza noia alla lettura di un apologo in più volumi. Lo leggeranno tutt' al più come libro, non di poesia che rapisce, ma di satira ingegnosa e morale, pari all' *Asino* di Apuleio e alla *Circe* del Gelli.

Sia pur concesso infine a chi abbonda più d'ozio che di

mente, il trovar dottrine cabalistiche ed allegorie misteriose nel tessuto delle produzioni poetiche de' grand' ingegni; purchè non si avvisi di attribuirne il primitivo disegno a' loro autori, e non presti sì facilmente loro le miserie del suo gelido intendimento. Anche Torquato Tasso fe' prova di trarre il senso di un'allegoria dalla sua *Gerusalemme Liberata:* ma ridendo egli stesso di quel giuoco della sua mobile fantasia, non però disse mai che nel dettare il suo meraviglioso poema egli ebbe quelle lambiccate stravaganze in pensiero: anzi io ignoro se quel cruccioso spirito, ben altro che parlar da senno, non abbia così voluto schernir dilicatamente tutt' i trovatori di miracoli che nè pur mancavano a' suoi tempi.

Mirando a ritrarre sulla scena un gran disastro, Eschilo recossi a farne spettacolo nella persona di un nume, sì pel legame onde si manifestavano con esso le più antiche sorti dell'uman genere ch'ei volle abbracciare in complesso, e sì per impeto di giovenile ingegno che non avea imposto ancor freno a'suoi ardentissimi sentimenti. E dissi un gran disastro, perchè sostenere con un critico moderno che il Prometeo non sia se non la rappresentazione del dolore che non si lascia abbattere, del dolore immortale di un Dio, è un confonder gli effetti con le cagioni. Una passione, per quanto sia viva ed intensa, è incapace di costituire da sè sola un'azione tragica; tanto più che non tutte le passioni indistintamente sono della competenza di questo ramo dell'arte. Bisogna che il dolor nasca da una situazione sentita per non venir pari a fenomeno inesplicabile, e quindi mal proprio ad eccitar simpatie negli spettatori: nè riveste drammatica grandezza, se non quando la situazione da cui deriva è essa stessa eminentemente drammatica.

Le apparenze non debbono illuderci sulla proprietà dell'idea che Eschilo si tolse a guida in questo lavoro. Prometeo non è che un infelice: niun delitto lo contamina in faccia all'uman genere ch'ei colmò di benefizi incomparabili: e se ci riempie di stupore per quella sua tempra energica ed inflessibile, c'ispira il più alto interesse per la vivezza ond' egli sente l'immensità della sua sventura. Sarebbe egli mai l'emblema di una virtù messa in contrasto con la violenza di Gio-

ve, che piacesi di farne strazio per solo impulso di profonda iniquità? Ma severo custode delle leggi, e vindice della giustizia oltraggiata, tal quale i miti della religione greca lo rappresentano, Giove non potea nella mente di Eschilo tener personaggio di oppressor capriccioso ed empio. La sua ira contra quel magnanimo è dunque da riferirsi ad un oscuro giudizio del Fato, di cui ei a un tempo era l'esecutore e l'interprete.

Ed il linguaggio di Prometeo assai lo dimostra: dappoichè in mezzo alle sue imprecazioni contra Giove, ch'egli non può astenersi dal riguardare come la cagion prossima de' suoi infortuni, par che trovi alcun momento di calma, reputandosi vittima di un più remoto, eccelso ed impenetrabil potere, di cui non è concesso nè anche a' numi d'interpretare o di condannare i decreti. Ond'egli dice:

È d'uopo
Il fato in pace sostener, chè invitta
Del Destino è la possa.

Ecco l'accidentale sventura posta in pienissimo risalto. Quel che vi può esser di equivoco nella espressione dell'idea, si snebbia col riflettere che era un primo tentativo, a cui la lunga esperienza del teatro non avea potuto ancora servir di guida e di lume. Nè darò ascolto a chi mi opponga non esser poi certo che questa tragedia fosse stata la prima ad essere scritta da quel poeta: perocchè alfine chi potrà provarmi che non sia stata la prima ad essere immaginata?

Da tutto ciò si desume inoltre, che per quanto l'azione del Prometeo abbia luogo visibilmente fra divinità consentite dalle teogonie de' tempi, non però essa tende a nascondere un qualche religioso ed occulto mistero, per cui debba senza più reputarsi di assoluto carattere mitologico. Dappoichè, se ivi per avventura i personaggi sono celesti, l'indole della situazione e degli affetti non ha nulla in sè di quell'incomprensibile, che, superando le forze ordinarie dell'intelletto umano, esige, a giugnerne l'altezza, non sensi ed immaginazione, ma fede cieca e preesistente credenza. Per l'opposto essa è presa da un tale aspetto, che la pietà ne deriva senza stento allo spettatore, come di ogni altra specie d'infortunio che abbia luogo

fra gli uomini: e la considerazione che quella gara è fra numi, non distrae punto l'animo dall'interesse che l'inviluppo e lo scioglimento dell'azione risvegliano con sì prodigiosa efficacia. Il che basta per costituire un tragico spettacolo senza confondere la realità con le apparenze.

Eschilo infatti, reduce quasi direi da quel suo viaggio nell'Olimpo, dove si era innalzato per di là scorgere i primi e più lontani cominciamenti alla civiltà dell'uman genere, si ricolloca nell'elemento terrestre con la tragedia delle *Danaidi*, nobile avanzo anch'essa di una trilogia perduta. Questo soggetto, indicato di passaggio nel *Prometeo*, si perdea per entro alle più antiche tradizioni sulle origini greche, ed abbelliva la storia di que' tempi eroici per un avvenimento di tanto più celebre, in quanto ricongiugnevasi ad esso la nascita di Ercole. Danao regnava sul Nilo con suo fratello Egitto. Questi più ambizioso ed intraprendente rovesciò l'altro dal trono, si rendè solo arbitro dell'impero, e voleva impalmar cinquanta suoi figliuoli ad altrettante figliuole che Danao avea. La proposta spaventò quelle regali donzelle; e a fin di evitare un matrimonio co' loro cugini germani, stimato empio ed illecito, perchè contrario alle leggi ed alla religione, fuggirono col vecchio padre nell'Argolide, confidando trovarvi protezione ed asilo.

La scena è in riva al mare, presso alla lizza ove si celebravano i giuochi pubblici: e le statue delle divinità che presiedevano a quelle feste popolari, vi si ergono di distanza in distanza. Approdate co'loro navilii profughi, le cinquanta Danaidi dan cominciamento all'azione con magnifico spettacolo, invocando i numi a difenderle, e stringendo rami di ulivo ornati di bende, simbolo conforme alla lor condizione di Supplici, da cui prende titolo la tragedia. La dipintura del loro infortunio, la speranza negl'iddii protettori della santa ospitalità, e la risoluzione di morire anzi che compiere un legame abbominato, sono espresse al vivo ne'loro primi e lamentevoli canti. Non vi è coro separato, perchè il protagonista è qui bastante a esercitarne da sè stesso l'officio. Le simpatie morali dello spettatore, che sarebbero tarde ed incerte in faccia a un individuo isolato, si svegliano senza bisogno di estranei soccorsi a'gemiti di tante costernate donzelle, per quella legge

della natura che fa rapidamente passare in altri il sentimento del dolore, allor che questo si è già diffuso a commuovere un gran numero di persone.

La loro fuga sarà intanto coronata da prospero successo? Questo dubbio fa ondeggiar tutti gli animi in mille contrari affetti; allor che dallo strepito de' carri e da' nembi di polvere che s' innalzano da lunge, Danaó si avvede che gli abitanti di quella contrada si avanzano verso di loro. Ei parla alle figlie sul modo da condursi co' loro ospiti, le raccoglie tutte presso alle statue di quelle divinità tutelari, e cerca d' ispirar loro al più possibile calma e fiducia. Pelasgo giunge con seguito, dichiara esser egli il re d' Argo, e chiede di conoscere chi sieno e che domandino le Supplicanti. Timide come colombe minacciate dall' avoltoio, queste narrano la storia della loro sciagura, palesano l' origine argiva della loro famiglia per destar vieppiù la commiserazione in quel principe, ed implorano pietosa garentia contro gli attentati de' loro persecutori, che non mancheranno al certo di reclamarle con le armi.

Mentre a questo racconto, che costituisce il primo nodo dell' azione, tutt' i cuori battono perplessi nella incertezza degli avvenimenti che soprastanno, Pelasgo accresce l' interesse della situazione col mostrarsi a prima giunta irresoluto e sospeso. Ei non vorrebbe esporre i suoi stati ad una guerra di passioni orgogliose co' principi dell' Egitto; ma nè incorrer pure la collera degli Dei, rimanendo sordo alle voci della innocenza e della umanità. Impietosito alle tenere insistenze di quelle illustri sventurate, ei risolve alfine di consultare in piena assemblea il suo popolo, a cui si appartiene, dic' egli, di accettar con libero partito la gloria ed il pericolo di quella impresa. E con questo scopo ritornasi nella città, facendovi preceder Danao scortato da guardie, onde prepari col suo aspetto venerando a commuovere la moltitudine in favor suo.

Le donzelle, rimaste ivi sole fra i timori e le speranze, si volgono a conciliarsi con inni di dolore l' assistenza de' numi. Il momento è terribile, poichè pende da esso la decisione della sorte che è lor serbata; ed il poeta nel descriverlo seppe innalzarsi ad un patetico sublime che incanta e rapisce tutte le fantasie. Dopo alcun breve spazio di tempo Danao rivien

finalmente sulla scena; ed inoltrandosi ansioso verso le figlie, reca lor la novella che il popolo argivo, istruito de' loro casi, fu sollecito ed unanime nel consentire ad accoglierle ed a sostenerle contra qualunque assalitore. A così prospero annunzio gli accenti lacrimevoli si trasformano a un tratto in accenti di consolazione e di riconoscenza: lo spavento si dissipa; e tutte le benedizioni del cielo sono da esse a gara invocate a colmar quella terra ospitale di gloria e di felicità.

Ma questa calma passeggiera non solleva l'anima dello spettatore se non per risommergerla in più violenta tempesta. Un navilio, fendendo a piene vele le onde, giugne al lido, mentre altri simili sembrano seguirlo in qualche lontananza. Agli ornati, alle bandiere si lascia riconoscere l'armata nemica; e lo spavento s'impadronisce un'altra volta di quelle vergini desolate, che il vecchio padre tenta invano di rassicurare, correndo a chiedere il promesso soccorso agli abitanti. Non avendo più tempo da fuggire, esse raddoppiano le loro grida disperate alla vista di un araldo egizio, che con uno stuolo di armati è già disceso precipitosamente a terra. Ei si avanza minaccioso verso di esse, che in mezzo a' gemiti ed alle imprecazioni contra quegli empi, abbracciano i simulacri de' numi, per difendersi con la religione. L'araldo, sopraggiugnendole, e ridendosi delle divinità ch'ei dice di non conoscere, ordina loro di seguirlo alle navi, ed osa portar la mano sopra alcune di esse per cercar di trarvele a forza.

La confusione è al suo colmo; nè in quel frangente par che vi abbia alcun provvido mezzo di scampo. Ma il re, cui le sollecitudini di Danao han già istruito del pericolo, accorre immediatamente co' suoi; e, testimonio di quelle violenze, se ne mostra vivamente indignato. Invano l'araldo espone il suo dritto di rimenar seco le fuggitive, e minaccia guerra agli Argivi da parte de' suoi principi. Il re, cui l'irritazione e i clamori del popolo che lo accompagna, accrescono in quel momento forza ed autorità, lo astringe a rimbarcarsi, ed invia quelle infelici nella città per avervi sicura e stabile dimora. L'azione termina col giubilo della riacquistata salvezza, amareggiata però alcun poco da' lontani timori di una guerra probabile co' dominatori dell' Egitto.

Il Rochefort non si mostra soddisfatto abbastanza dello scioglimento di questa produzione tragica; e le attribusce il difetto di non presentare un'azione finita. Non vi ha dubbio che lo spettatore rimansi al buio di ciò che può avvenire in seguito della vendetta minacciata da' principi nemici. Ma l'ignoranza di questi casi, riserbati da Eschilo a servir di soggetto separato per compiere con altra tragedia la sua trilogia, non impedisce nel rigore de' termini che l'azion precedente sia una ed intera. Tosto che il re d'Argo ha, di accordo co' suoi sudditi, assicurato l'asilo a quelle profughe Supplicanti, e rispinto con la forza i loro implacabili persecutori, non par che la scena possa estendersi oltre; poichè lo scioglimento dee corrispondere al titolo e giustificarlo.

In conseguenza forse di questo giudizio, lo stesso critico francese, che ha pure il merito di aver sentito sì avanti ne'pregi della tragedia greca, soggiugne che in quanto alla moralità questa produzione non ne offre alcuna di dominante. Ma desiderava egli per avventura di scorgervi entro stemperato un sermone del Bourdaloue o del Massillon? Nel metter sulla scena cinquanta regali donzelle, che dopo aver visto un vecchio padre scacciato iniquamente dal trono, e sè medesime piombate tanto giù dalla grandezza nell'infortunio da esser costrette a mendicare in terre straniere una infelice e mal sicura ospitalità, bastò ad Eschilo di aver fatto memori i suoi spettatori che fragil cosa è la vita umana, e che il vasto corredo delle sue apparenti prosperità è un sogno notturno che si dilegua come soffio allo spuntare del giorno. Ed è morale altissima sopra quante può mai discoprirne la più sagace filosofia.

Una obbiezione di maggior peso, perchè più logica in apparenza, è posta innanzi dallo Schlegel. Ei riguarda questa tragedia come incapace di eccitar vive simpatie negli spettatori, per ciò solamente, che l'interesse cade, non sopra un individuo, ma sopra un complesso d'individui, i cui pensieri, le cui sventure, le cui azioni, dic'egli, rassomigliano a' movimenti di un esercito ordinato, e non danno mai segno di venir dal fondo dell'anima; perchè noi ci trasportiamo vivamente nella situazione e negli affetti di un essere che ci è in-

timamente noto, e non possiamo identificarci con una massa uniforme di copie ripetute. — E l'osservazione sarebbe giusta, se il critico l'avesse ristretta ne' suoi proprî limiti; ma è sufficientemente dubbia, nel senso troppo teoretico e generale onde egli si è studiato di enunciarla.

È certo che il sentimento ne' moderni, più avido d'impressioni profonde per l'accresciuta capacità di accoglierle, mal si appagherebbe d'immagini le cui forme non fossero calcate con arditezza di disegno, e sporgenti per fortissime ombre in tutti i loro possibili profili. La lunga e ognor progressiva esperienza avendo in noi depressa ogni attitudine per le tenui sensazioni, noi ci piacciamo di un cotal ridondante lusso di anatomia, che ci offra sempre nelle cose l'idea di una individualità compiuta, e vogliamo che gli effetti derivanti dal contrasto de' caratteri ne sieno altrettanto vivi e strepitosi; ed abbiam d'uopo di essere straziati a sangue per altamente commuoverci. Nè vi è a contendere se ciò meriti lode o biasimo, essendo conseguenza immediata di una necessità insuperabile. Quindi non si vorrebbe contraddire a chi sostenesse che quel dipinto di Eschilo riuscirebbe scolorito su' nostri teatri.

Non però debbe apporsi a demerito di un'opera quel che appartiene alla cangiata indole de' tempi e delle circostanze; nè lanciarsi l'anatema contra produzioni antiche, sol perchè una predisposizione diversa le fa risultare di debole gusto al palato de' moderni. Presso gli antichi, le anime, non ancor travagliate da quella sazietà che rende ottusa la vita in faccia alle più dilicate affezioni, si espandevano facili ed ingenue al tocco di tutto ciò che loro appariva sotto le sembianze anche più indeterminate ed aeree. Nelle *Danaidi* i casi e gli affetti splendono apertissimi e sentiti, benchè solamente sfumati ne' loro più semplici contorni: e vi ha memoria certa che la rappresentazione di questa tragedia ebbe grandi e ripetuti applausi in Atene; fatto solenne che smentisce alcun poco le sottili elucubrazioni della critica.

Nè fu Eschilo il solo a dipinger la sventura gravitante meno sopra un individuo, che sopra moltitudini. Nelle *Supplici* di Euripide l'azione è presso che del medesimo genere,

e non altrimenti patetica e maravigliosa. Il perchè, se ne' Greci siffatte combinazioni partorivano prodigiosi effetti, la poca efficacia onde opererebbero in noi, è più da attribuirsi, ripeto, agli accresciuti bisogni della nostra sensibilità, che ad un difetto assoluto di quelle opere. Non pare infatti che sia precetto intrinseco, imposto all'arte dalla natura, che l'infortunio, a svegliar simpatie di pietà negli spettatori, debba cader sempre in un personaggio geometricamente definito: per l'opposto vi ha esempii presso gli antichi e presso i moderni, ove, non ostante la stretta individualità conferita ad un solo, l'interesse della tragedia si disperderebbe in gran parte, quando se ne togliesse quello che vien direttamente ispirato da masse popolari, il cui prospero o avverso destino trovasi compreso nell'inviluppo; e non trascurerò di tenerne conto nelle occasioni, onde il lettore non prevenuto possa egli stesso liberamente giudicarne.

Il ritorno di Serse nella capitale della Persia, dopo la famosa rotta di Salamina, somministrò ad Eschilo il soggetto di una nuova tragedia non meno commovente delle altre. La scena è innanzi alla reggia di Susa, presso alla tomba ove giacciono gli avanzi di Dario. I senatori che Serse avea preposti in sua assenza al governo di quegli stati, vi si trovano riuniti per offrire i loro consueti omaggi alla regina madre: e mostrandosi inquieti sulla sorte di Serse, che avea passato il Bosforo con numerosi eserciti per debellar la Grecia, tirano tristissimi presagi dal non averne dopo lungo spazio alcuna nuova. Parlano fra loro di quella grande spedizione, composta del fiore della gioventù asiatica, e comandata da guerrieri di provata esperienza. Serse stesso è da essi dipinto come intrepido ed infaticabile: ma nella speranza del prospero successo li attrista l'idea che a niun mortale è dato di evitar le insidie della fortuna.

Ad aumentar sì neri presentimenti giugne ivi la regina; e, compresa anch'essa da mille dubbii crudeli su quella vasta impresa, narra i sogni funesti che l'agitarono la precedente notte, a' quali avea cresciuto terrore l'apparizione di un'aquila, che, inseguita da un avoltoio, era stata sotto i suoi occhi messa in pezzi presso l'altare del sole, mentr'essa

con le sue ancelle vi celebrava un sacrifizio. Que' vecchi formanti il coro, si sforzano di affidarla con parole di consolazione, consigliandole di rendersi propizia l'assistenza de' numi, senza però nascondere le gravi angustie di spirito da cui sono tutti costernati. E i loro discorsi e quei della regina spandono sul cominciamento dell' azione una massa di tinte lugubri che occupa già tutta l' attenzione dello spettatore, come in una minaccia di possibili avvenimenti, di cui si desidera e si teme a un tempo di conoscere le conseguenze.

Nè quei comuni spaventi indugiano gran fatto a verificarsi. Un messo arriva nella reggia; e con tutta l'affannosa vivacità di un testimonio oculare, annunzia la disfatta di Salamina, la perdita dell'intero esercito co' più rinomati de' suoi capitani, e la fuga infelice del re, che avea potuto a stenti ripassare il Bosforo fra mille pericoli, e rientrar nella Persia, solo, inerme e senza umano conforto. Questa narrazione, la quale copre di un lutto di morte tutti gli astanti, non è solamente colorita della fierezza di un soldato che pari ad Eschilo erasi trovato presente a quella battaglia; l' artifizio poetico vi è altamente ammirabile per la ben sentita gradazione de' casi che vi sono esposti; onde disastri sembrano prorompere da disastri, rovine da rovine, sino al punto in cui tutto si offre come avviluppato in un generale e memorando esterminio.

La regina si allontana gemendo a preparar vittime propiziatrici agli Dei: e mentre il coro si abbandona a' più lugubri canti, ella, spoglia de' suoi regali ornamenti, ritorna sbattuta dal dolore con le libazioni da farsi alle divinità infernali, ed esorta i vecchi ad evocar l' ombra di Dario per interrogarla intorno a quella pubblica calamità. Ed al termine di quella funebre cerimonia, lasciato per poco il soggiorno delle tenebre, l' ombra infatti apparisce severa e maestosa dal fondo del sepolcro. Atterriti a quella vista, e genuflessi a piè del monumento, la regina e i senatori narrano l' eccidio di tanti principi, la distruzione di tante legioni, la perdita di tanti tesori, implorando consigli da ripararvi: e le precedenti evocazioni e il susseguente dialogo costituiscono una scena di magica e sorprendente bellezza.

L' ombra di Dario si compiange della imprudenza di

quella funesta spedizione: e, memore che i regni si difendono più con la sapienza e con la giustizia, che con la violenza delle armi, dissuade tutti dall' idea di riunire altre forze a rinnovar la guerra; trattando quel disegno di temerità propria ad irritare ulteriormente il cielo, che sembra omai proteggere dall' alto la gloria e la indipendenza della Grecia. Dà loro moderati avvisi, li conforta di andare incontro a Serse che riede in Susa desolatissimo, e finalmente sparisce. Dopo brevi istanti Serse sopraggiugne lacero, squallido, in preda alla disperazione. I suoi smaniosi lamenti, alternati con quelli del coro, chiudono la scena, portando al colmo la pietà dello spettatore per quella orribile catastrofe.

Toccai altrove del poco pregio in cui piacque a taluno di tenere questa tragedia, sol perchè non la vide calcata sopra orme mitologiche. A me riesce stupenda e magnifica, sì per l' idea eminentemente luttuosa che vi predomina, e sì per quell' ardito episodio, tentato da Eschilo il primo, onde un' ombra viene introdotta sul teatro a rivestir lo spettacolo di illusione meravigliosa. E presso gli antichi dovea produrre effetti in tanto più sicuri, in quanto che la possibilità di far sorgere uno spettro dal sepolcro per evocazioni di viventi, costituiva parte delle credenze pubbliche da tempi remotissimi: e la troviamo fin consacrata negli annali di un popolo, cui non si attribuisce la religione a parto di fantasia, qual fu senza dubbio ne' Gentili. Gl' Israeliti rapportano come fatto di storica verità l' apparizione dell' ombra di Samuele per opera della maga di Endor.

« Questa tragedia, dice il poc' anzi citato Rochefort, fatta particolarmente per gli Ateniesi, non può aver più a' nostri occhi l' interesse che aveva agli occhi di quel popolo vincitore de' Persiani. L' avvenimento ch' essa rappresentava, era un trofeo innalzato alla loro gloria: ma è principalmente a notarsi che l' effetto da cui fu accompagnato, eccitava un piacere di un altro genere di quello che dee risultare da siffatta specie di spettacolo. Più il terrore sembrava aver dominato fra i Persiani, e più i loro nemici doveano trionfare. Così, ben altro che partecipare alle sensazioni che il poeta esponeva sulla scena, lo spettatore ne avea di apertamente contrarie. »

Io credo che si possa giudicar meglio de' fatti, senza denigrare il carattere di un popolo de' più generosi e inciviliti dell' antichità.

Da prima io non intendo come una tragedia che riproduce sulla scena la disastrosa rovina di un grande impero, e dove nella dipintura degli uomini splende vivacissima quella dell' uomo, possa supporsi fatta per un popolo anzi che per un altro: chè per la medesima ragione anche i poemi di Omero dovrebbero riuscir gelidi e noiosi per noi. Convengo in generale che a' nostri occhi quell' opera non avrebbe gli stessi effetti ch' ebbe agli occhi de' Greci: non però consentirò mai ad attribuire cotal differenza al non esser noi vincitori de' Persiani, come gli Ateniesi. E rammenterò quel che dianzi ho detto in proposito delle Danaidi. Quell' ordito, e soprattutto quello scioglimento, risulterebbe scarno per noi avvezzi a ben altro strepito di sanguinose circostanze, e bisognevoli a commuoverci di più complicate, potenti ed energiche impressioni. Ma ov' è l' essere bennato che non rifugga con orrore alla seconda riflessione, che si direbbe al critico ispirata nell' antro di Polifemo?

Dopo una rovinosa battaglia, i nemici spariscono, nè vi ha più sul terreno che uomini: ed appena nelle guerre civili, ove passioni selvagge acciecano le parti, vi ha esempi di questo barbaro accanimento, onde il vincitore si pasce con gioia infernale delle lacrime e della distruzione del vinto. Su quai fatti potremo noi rappresentarci i Greci pari a cannibali, i quali danzano festeggianti intorno a' prigionieri che si apprestano a divorare? Quella tragedia non produsse, nè potea produrre in Atene, se non effetti di pietà, in tanto più sentiti, in quanto che gli spettatori, memori del pericolo corso di soggiacere essi stessi a un simile infortunio, dovean pure nella calma della vittoria aver bandito da' loro cuori tutte le passioni odiose, e dato adito a benevole simpatie per la sventura de' loro antichi rivali. Ed erano ancora i sensi dell' umanità, che il moralissimo poeta volea così rafforzare ne' suoi concittadini, a traverso le reminiscenze della gloria e la seduzione di una prospera fortuna. Le contrarie congetture della critica da questo canto sono peggio che assurde; perchè non

vi ha fatti positivi che le giustifichino; e l'iniquità non si presume.

Dirò altrove de' *Sette a Tebe* e delle due prime parti dell' *Oresteide* di Eschilo, proponendomi di farne parallelo con altre moderne tragedie sopra i medesimi soggetti. Nè farò minuto esame delle *Eumenidi*, ultima produzione che ci rimane di questo tragico; bastandomi di esporne il semplice ordito per mostrarla fondata sulla stessa idea, ma presa da un aspetto del tutto opposto a quello delle precedenti. Rammentisi da prima, che compiuto il parricidio, Oreste correva profugo e ramingo per la Grecia, in preda alle furie vendicatrici che lo agitavano: val quanto dire che l'influenza dell'infortunio si trovava in lui pienamente esaurita, non essendo nè pur da concepirsi uno stato più deplorabile ed atroce del suo. Per farne quindi il soggetto di una nuova azione drammatica, convenia riprender da capo l'ordine degli avvenimenti e rimenar quel giovine principe dalla voragine de' mali sull' alto della sua primitiva grandezza. Seconda specie di rivoluzione ne' casi della vita, che il fatto esigeva, ma che Eschilo vide starsi pur essa nell' ordinario giro delle cose umane.

A sbozzare il suo quadro con risentito e nobile disegno, il poeta ci trasporta da prima nell' ingresso del tempio di Delfo, ove Oreste erasi ricoverato a purificarsi con sagrifizi di espiazione, e ad implorar l'assistenza del nume contra cinquanta Eumenidi, immagini personificate de' rimorsi dell'anima, che lo avevano sin là dentro inseguito, ma che, stanche alfine del loro tremendo uffieio, si eran lasciate vincere da profondissimo sonno; e vi si vedeano l'una presso l'altra distese orribilmente al suolo: tal che la stessa Pitia, che le scorge da lunge, mentre accingevasi a penetrare nel santuario per dettarvi i consueti oracoli, se ne mostra compresa del più vivo spavento. Esposizione magnifica e di altissimo senso, per far comprendere a qual grado estremo di abbattimento fosse giunto un infelice, se i suoi medesimi carnefici aveano perduta la forza di più straziarlo.

Oreste profitta di quell' intervallo di quiete; e, per opera di Apollo, che, istigatore in pria del parricidio, gli presta or

favore a liberarlo da tanta calamità, si rifugge di nascosto in Atene per appellarsi di così inesorabile persecuzione alla giustizia di Minerva. Pensier sublime, che indica quei passeggieri momenti di calma ispiratrice, onde un colpevole si abbandona con viva fede alla clemenza di Dio. Le Furie, rimaste nel tempio, sembrano agitate dal sospetto inerente al loro carattere, che la lor vittima abbia potuto sottrarsi da quel luogo: e l'ombra di Clitennestra che imprecando e fremendo apparisce loro in sogno a caricarle di rimproveri per aver per poco lasciato salvo l'esule figlio da' meritati supplizi, porta subito al colmo la loro infernale commozione. Si svegliano in tumulto, e sicure dell'avvenimento, corrono anch'esse forsennate in Atene; ove non prima incontransi col fuggitivo, che avviluppandolo in cerchio, gli rinnovano intorno il canto magico della vendetta.

Minerva intanto, stretta da sollecitudini pietose, scende dal cielo a cercar di mettere un termine a così lunghe sciagure. Interprete della giustizia di Giove suo padre, che, se vuol punita la colpa, esige che non sieno però spregiati i lamenti del supplice pentito, ella riunisce l'Areopago sulla collina di Marte, a dar finale sentenza di quel deplorabile caso: e in seguito di un giudizio solenne, sostenuto dalle accuse delle Eumenidi e dalla difesa di Apollo, Oreste è prosciolto pel voto preponderante della Dea, e posto in istato di ritornar libero e tranquillo a reggere in Argo lo scettro de' suoi antenati. Le Furie, benchè da prima irritate per tal decisione, placansi nondimeno al seducente linguaggio di Minerva, che in ricompensa fa loro ergere altari nell'Attica ed istituirvi un culto che le rinvia paghe e ribenedette alle loro stanze.

L'amor di patria potè concorrere nella mente di Eschilo per determinarlo ad esaltar qui indirettamente l'origine di un tribunale rinomato, e l'antica ed utile alleanza fra gli Ateniesi e gli Argivi; ma è scopo secondario, il quale non annebbia punto l'indole di questa tragedia, simile in tutto alle altre pel fondo dell'idea, ed in ciò solo diversa, che rappresenta l'uomo, non caduto dalla prosperità nella miseria, ma risorto per concorso di fatali accidenti da un abisso di

mali alla sua primitiva grandezza. Il che non distrugge, ma conferma l'integral nozione che noi ci siamo formati della tragedia greca: chè in realtà i casi della vita (ed Eschilo ben seppe discernerlo con occhio d'aquila) prorompono esclusivamente in queste due strade opposte, e ci si manifestano or sulla scala discendente, or sulla scala ascendente delle vicissitudini umane.

È possibile che molte, se non pur tutte le trilogie drammatiche de' Greci, terminassero con questa seconda specie di avvenimenti. Se non che, ammettendo il fatto, non però la ragione mi consente di trarne alcuna general teoria, e riguardar quasi necessità imposta dall'indole dell'arte di non potersi uscir di questo ciclo senza cader nell'assurdo. Perocchè, considerandosi la trilogia essa stessa come una sola e grande tragedia divisa in tre parti, ne risulterebbe che tutte le tragedie greche fossero per essenza di lieto fine: il che tanto è più falso, in quanto che Eschilo ne scrisse di apertamente isolate con tristissimo scioglimento, e i suoi successori di altrettanto isolate con uno scioglimento al tutto prospero. Non per ciò queste ultime riescono meno ricche di tragici effetti, quando l'idea che lor preesiste è presa dal suo più magnifico ed universale aspetto. Può dirsi piuttosto che sono più difficili a trattarsi, richiedendosi un'arte più che ordinaria per digradar le tinte di un quadro, in guisa da metter lo spettatore nel morale bisogno di desiderare quella felice mutazione di stato in un uomo piombato sì giù nell'infortunio. Ma fondano anch'esse presso i Greci nella occulta influenza del Destino, la quale, per esser non più avversa, ma propizia, non diminuisce loro certamente il carattere di tragiche dipinture.

Ciò non ostante, sull'autorità forse assai male interpetrata di Aristotile, i critici han deviato in una doppia sovversione di principii. Alcuni han preteso che questa specie di lieto scioglimento nella tragedia tenga più del comico che del tragico: ed altri, esagerando questa maniera di vedere in sè medesima erronea, sono incorsi nella tenace preoccupazione di spirito, che tutto quello che suscita gioia è comico; onde, rapiti alla novità di una simile scoperta, ne han bravamente conchiuso che la commedia non è in fondo che la parodia

della tragedia. Io credo intanto che i primi sarebbero forte impacciati nell' indicar quali sieno le doti comiche del *Filottete* di Sofocle, dell' *Alceste*, dell' *Oreste* e della *Ifigenia in Tauride* di Euripide; e i secondi al sommo impacciatissimi nel determinare se il contrasto scorto fra il piacere e il dolore, fra il riso ed il pianto, che sono semplici effetti, importi alcun positivo contrasto fra le idee preesistenti dalle quali gli enunciati fenomeni derivano; perchè possa in noi sorgere il disegno di congiunger que' due rami dell' arte in una relazione di netta parodia fra loro. Ed anche non sempre quegli effetti si escludono l' un l' altro in senso assoluto, perchè il contento ha pur esso le sue lacrime. Donde dunque attinger termini per un tal giudizio?

La tragedia dipinge le accidentali sventure dell' uomo, tal quale la natura lo ha temprato ne' limiti della sua condizione finita: la commedia ne dipinge le ridicole stravaganze, quali gli ordinari usi della società civile sogliono metterle in risalto. L' una esalta quegl' infortunii sino al più terribile ideale: l' altra rabbassa quelle bizzarrie sino alla più rallegrante caricatura. Sembra che tra queste due idee fondamentali vi sia diversità, ma non contrasto: la loro indole è tale, che non mai l' una, presa pel rovescio, può assumer le sembianze dell' altra e divenirne la parodia. Ciò potrebbe tutt' al più asserirsi, ove fosse una sola e medesima idea che, trasportata nell' alto, riuscisse tragica, rigettatta nel basso, riuscisse comica. Ma ciò non regge. La caricatura di Aristofane cade sul brutto di cui vuol egli ritrarre i lineamenti sulla scena, e non sul bello che serve di materia alle ispirazioni di Eschilo: nè avvenir potrebbe altrimenti; perchè la caricatura toglie ogni rassomiglianza con l' originale al bello, e non ne accresce che al brutto. Ov' è allora la parodia, se già non voglia rinvenirsi nella sola smania di far d' ogni complesso di conoscenze un continuo tessuto di antitesi nelle immagini e di giuochi nelle parole?

Se debbesi ad Eschilo di aver nelle sue creazioni deposto il germe vitale della tragedia, era riserbato a Sofocle il fecondarlo ampiamente, e spinger quest' arte maravigliosa al sommo della eccellenza e del prodigio. Fioriva nelle mede-

sime circostanze che aveano dato incitameuto all' ingegno del suo precursore: vedea la natura col medesimo occhio non preoccupato da sistematici prestigi: e sin dalla sua tenera età si era mostrato capace di entusiasmo per la gloria della sua patria e per tutte le sublimi e seducenti idee. Ateneo narra che dopo la battaglia di Salamina, Sofocle, di sedici anni appena, e dotato di tutt' i vantaggi di cui la natura è liberale alla giovinezza, erasi presentato a' suoi concittadini reduci dalla guerra, con la lira alla mano e a metà nudo, ad intonare il primo per essi l' inno esultante della vittoria.

E fu in seguito anch' egli soldato valoroso ed ammirato da Periclè, sotto i cui ordini si avvenne più volte a combattere: nè gli mancò pure la lode di buon capitano; poichè gli fu più tardi affidato il comando delle armi ateniesi per la spedizione di Samo. Nato alle grazie della poesia e a tutte le virtù morali e cittadine, egli avea già presa esperienza de' grandi effetti teatrali della tragedia: e determinato a tentar questo genere di lavori, di cui nulla dopo l'epopea uguaglia l' altezza, ravvisò per impeto di vergine fantasia tutto lo splendore della idea fondamentale concepita da Eschilo, perchè la leggea spontanea e nobile nel complesso delle sue proprie affezioni: ma sentì al tempo stesso esser mestieri svolgerla con più felice equilibrio e commettitura di parti; e l' arricchì di sviluppi fino a lui sconosciuti, conferendo da un lato maggior pienezza e più rapidi movimenti all' azione, e dando dall' altro più rigorosa convenienza alla disposizione delle scene, alla espressione degli affetti e al naturale de' caratteri.

Le alternative altresì degli avvenimenti furono da lui preparate con mezzi più artifiziosi e sicuri: ed il coro fu apertamente collocato nel suo intrinseco ufficio, per servir di semplice organo intermedio a ricevere in sè le impressioni risultanti dallo spettacolo dell' infortunio, e a diffonderle con veemenza nel pubblico spettatore a fine di acquistar pompa, rapidità e grandezza poetica al teatro. A scorger da presso con quanta prontezza e sagacità d' ingegno Sofocle concepisse la condizione dell' uomo fluttuante per le due opposte vie da Eschilo indicate, e sapesse corredarle nella esecuzione di sì

eminenti risalti, mi fermerò da prima e senza ulteriori preludii alle due tragedie dell' *Edipo re* e del *Filottete*, rappresentanti per súbite rivoluzioni l' una il passaggio dalla prosperità alla sventura, l' altra quello dalla sventura alla prosperità: modelli amendue incomparabili di egregie azioni drammatiche, le quali basterebbero da sè sole a giustificare una dottrina che pur deriva da' dettati impermutabili della ragione e del buon gusto.

Edipo era figlio di Laio re di Tebe. Ma non prima nato, fu esposto a morire in un bosco del Citerone; perchè un oracolo avea predetto ch' ei diverrebbe un giorno parricida e incestuoso. Un pastore tebano, a cui era stato commesso il tristo incarico di farlo perire, gli aveva già forato i piedi con un laccio, e sospesolo capovolto ad un albero: se non che, vinto da pietà a' suoi gemiti innocenti, risolve a un tratto di salvargli la vita; e senza manifestare chi il fanciullo si fosse, lo affida a un pastore corintio di sua conoscenza per trafugarlo in estranee contrade. Questi lo introduce nella corte di Polibo suo re, di cui pasceva gli armenti; il quale, privo di figli, lo adotta senza più come un dono del cielo per farne l' erede del suo trono. Ed ei vi cresceva circondato dalle più lusinghiere speranze di felicità e di grandezza.

Divenuto adulto, un cortigiano indiscreto, nel caldo di una mensa festiva, gli fa intendere ch' ei non era veramente figlio di Polibo, come da tutti si reputava. Il giovine, crucciato di tal sospetto, e non pago di essersene querelato al re, che a calmarlo avea cercato indarno di persuadergli il contrario, corre furtivo a rischiararsene in Delfo: ma ivi, senza udir punto qual fosse la sua nascita, gli vien ripetuto il medesimo tremendo oracolo, per cui nella sua infanzia era stato esposto in Tebe alla morte. A questo annunzio il santo palpito della virtù gli suggerisce un partito generoso: ei dà un eterno addio alla sua patria, onde l' oracolo non possa verificarsi a danno de' principi di Corinto, ch' egli tuttavia riguarda come suoi genitori: ed esulando in terre straniere, preferisce con alto animo la certezza di trar vita povera ed innocente al pericolo di serbarsi alla prospettiva della fortuna con la possibilità di un doppio ed esecrabile delitto.

Ma, errando a caso pe' sentieri della Daulia, s'imbatte in un uomo, che scortato da cinque domestici e un araldo, gli contende con arroganza il passo all'ingresso di un trivio, e lo insulta villanamente. Compreso di giusta indignazione, il giovine Edipo lo affronta, lo uccide, e ne abbatte o disperde i seguaci: — era Laio suo padre, ch'ei non conosceva, e da cui non era nè pur conosciuto. Dopo alcun breve tempo avvicinasi a Tebe; e vago di belle imprese, confonde con eroica fermezza un mostro che desolava quel regno; onde sciogliendone i proposti enigmi, lo astringe a precipitarsi nel mare. In ricompensa di averlo sottratto a tanto flagello, il popolo tebano lo acclama con entusiasmo a suo liberatore; lo esalta unanime al trono già vòto per la recente morte di Laio, e lo fa sposo della vedova regina: — era Giocasta sua madre, ch'egli ugualmente non conosceva, e dalla quale non era nè anche conosciuto.

Le infauste predizioni dell'oracolo eransi così avverate, senza che Edipo il sapesse o vi avesse in nulla contribuito per libero talento: perocchè alfine que' misfatti, nefandi all'occhio della natura, gli erano stati accidentali e involontari: e la stessa virtù ch'ei toglieasi a guida per evitare que' minacciati orrori, non avea servito che a precipitarvelo con maggior violenza. Tanto era incomprensibile, occulta e perseverante la fatalità che premeva per mille arcane vie a contristarlo e distruggerlo. E nondimeno ei da molti anni confortava quel paese di principato felice, e regnava con gloria, riverito da' sudditi, temuto dallo straniero, e caro alla regina ch'egli disgraziatamente rese madre di più figli. Ma un contagio mortifero si propaga in Tebe, e riversa su quelle genti l'esterminio e lo squallore. Qui propriamente comincia l'azione tragica di Sofocle.

La scena si apre nel vestibolo della reggia. Cittadini di ogni ordine, guidati da' loro sacerdoti, erano ivi accorsi con rami ornati di bende in atto di supplici per invocar l'assistenza del loro principe in tanta desolazione: e non ricorrono al guerriero, perchè niun esercito nemico assediava la città; bensì al sapiente, al religioso, al magnanimo padre della patria, che li sovvenisse di aiuti e di consigli a liberarli da quella

generale rovina. Edipo, commosso dal fondo delle sue viscere, li accoglie con parole di benevolenza; esprime loro il sentimento di afflizione da cui egli è stretto in vederli in così deplorabile stato; e fa lor manifesto di aver già inviato Creonte, fratello di Giocasta, per consultar l'oracolo intorno a' più sicuri provvedimenti da prendersi all'uopo. Creonte infatti sopraggiugne, e reca questa risposta del nume: che a cessar tanto disastro, bisognavà far espiare la meritata pena agli uccisori di Laio, i quali dimoravano incogniti ed impuniti in Tebe.

Ardente di zelo per la salvezza del regno, Edipo senza indugi convoca il popolo a parlamento; dichiara la urgente necessità di dare un esempio di giustizia, richiesto dalle leggi e dalla religione; sollecita tutti a concorrere all'opera con le loro particolari ricerche; promette che non altra punizione sarebbe al colpevole inflitta che il semplice bando; ordina che non sia frattanto alcuno che osi accoglierlo, parlargli, o metterlo a parte de' sacri riti; e fulminando contr' esso, e contra coloro che sapendolo nol rivelassero, le più tremende maledizioni, soggiugne:

Il reo consacro, o, se più sono, i rei
Orribil vita a trascinar, da tutto
E da tutti diviso. E se in mia reggia,
Conscio me, stassi il regicida occulto,
Io sopra me, sopra me stesso invoco
Ciò che agli altri imprecai.

Il coro, rappresentante il popolo radunato, protesta della sua innocenza in quanto al delitto, e della sua ignoranza in quanto alla persona del delinquente; e suggerisce doversi udire ciò che ne crede l'indovino Tiresia. Creonte avea già proposto il medesimo espediente; ed il re avea mandato per quel misterioso interprete di Apollo, il quale subito è condotto alla presenza di lui. Ma chiesto appena dell' uccisore di Laio, che al suo spirito veggente non potea essere ignoto, Tiresia si smarrisce, si scusa, e implora che gli sia concesso di serbare il silenzio. Edipo, il cui carattere naturalmente impetuoso è allora infiammato dal desiderio di obbedire a' numi e di rimuovere il contagio da' suoi sudditi, s' irrita all' incon-

ccpibile rifiuto del vecchio cieco, e lo maltratta, lo minaccia, lo costringe a designare il colpevole. Dopo lunga disputa e caldissima, l' indovino anch' egli crucciato gli dice finalmente con forza: — ebbene, tu sei quel desso; tu attentasti a' giorni di Laio; tu sei l' omicida. — E in termini oscuri annunzia; che un misfatto ancor più esecrabile (e intendea parlar dell' incesto) si scoprirebbe in breve a suo danno.

Il re indignato a una taccia, ch' ei presume ordita calunnia, scagliasi con veemenza contra Tiresia, lo carica di amarissimi rimproveri, lo scaccia come prezzolato impostore dal suo cospetto: e sospettando esser quella una trama di Creonte, che mira così a renderlo abborrito per usurpargli il trono, vuol dannarlo assolutamente a pena capitale. Creonte si giustifica; ed in vero egli è innocente in Sofocle. Alle grida intanto è allo strepito accorre Giocasta; e udito il motivo della contesa, affida il re che i detti dell' indovino son falsi: poichè Laio, minacciato da un oracolo di dover perdere la vita per le mani del proprio figlio, avea fatto esporre a morte sul Citerone l' unico che gli era nato da lei, per così distruggere fino la possibilità di un simile pericolo; e poi dopo lunghi anni, attraversando uno de' sentieri della Daulia, era caduto sotto i colpi di una masnada di fuorusciti all' ingresso di un trivio: sì che raccontando la uccisione di lui, secondo il rapporto da quel solo fra i sei familiari che lo seguivano, il quale, riuscito a salvarsi, era stato testimonio oculare dell' avvenimento, ella inferisce in tesi generale non esservi profetica scienza ne' mortali, e non doversi per conseguenza prestar fede a quella da cui Tiresia si pretende inspirato.

Questo incidente, gittato là con destrezza per diminuire le agitazioni negli altri, le accresce nondimeno in Edipo, il quale rileva principalmente nel discorso della regina, che Laio ebbe morte nel tempo e nel luogo stesso in cui egli ancor giovine avea percosso a propria difesa uno sconosciuto, accompagnato anch' esso da sei famigliari. Ed ei narra minutamente quel suo disgraziato incontro, aggiuntavi la cagion dolorosa per cui era stato astretto di abbandonar Corinto. Al certo niun aperto indizio eravi ancora che egli esser potesse del sangue di Laio, non ostante la strana identità dell' oraco-

lo, che avea predetto all' uno di dover uccidere il padre, e all'altro di dover essere ucciso dal figlio: ma non equivoca era la coincidenza degli ultimi fatti; tanto più che domandando Edipo quali fossero le fattezze di Laio, le rinvenne ben somiglianti a quelle dell' uomo da lui trucidato. Sicchè il dubbio crudele insorge in lui che Tiresia gli abbia pur troppo imputato il vero. L' unica circostanza che parea disgiugnere immensamente i due casi, era che Laio fu spento da una torma di banditi, dove che egli era stato solo a combattere il suo avversario: onde, a chiarirla, ei dà ordini vigorosi che si faccia venir subito a lui il testimonio oculare indicato dalla regina.

In questo frattempo giugne ivi un pastore corintio a recar la novella che Polibo era morto per vecchiezza, e che quel popolo stava per prendere la decisione di proclamare Edipo a re dell'istmo. Secondo e ancor più artifizioso incidente a tener sospesi gli animi di tutti nella fiducia di non esservi a temer nulla di sinistro: chè, rimanendo con questo annunzio altresì smentito l' oracolo che prediceva il parricidio ad Edipo, il discredito sulle profetiche invettive di Tiresia diveniva più fermo. Ma il re non mostrasi disposto a gioire di queste consolanti apparenze: la madre vedova è tuttavia colà fra i viventi; e l' animo gli fugge all' idea di appressarla, spaventato dalla seconda parte di quel medesimo oracolo che gli prediceva l' incesto. Il Corintio allora che intende questo sospetto, egli che si era ivi affrettato a portar quella nuova per sola speranza di premio, stima esser bella occasione di accrescere a sè merito, svelando un suo particolar segreto; e narra che il re non era, qual egli si reputava, vero figliuol di Polibo; essendo esso che, avendolo ricevuto bambino dalle mani di un pastore di Tebe al servigio di Laio, il quale era stato incaricato di farlo perire, lo avea introdotto in quella corte, ove per difetto di altri principi era stato dichiarato erede del trono.

Nuove cagioni di turbamento assalgono Edipo a questa inattesa rivelazione. — Egli era dunque di oscura nascita, un vile avventuriere che il popolo arrossirebbe di aver per monarca, e Giocasta per marito. — Costernato, acceso d' ira, ei

vuol risolutamente dissipar le tenebre che coprono la sua origine. Indarno la regina, già troppo anch' essa oppressata da mal distinti terrori, cerca distorlo da quella investigazione: ei domanda, con impazienza, del pastore tebano, a cui si attribuisce di avergli preservata la vita nella fanciullezza. Era quello stesso che la regina avea fatto prima richiedere per attestar le circosanze della morte di Laio. Giunto questo innanzi al re, il corintio lo ravvisa, gli parla, gli ricorda le loro antiche relazioni quando sul Citerone pascevano entrambi le greggi; e gli dice, additando Edipo: Ecco il pargoletto che tu allora mi affidasti per non aver cuore di vederlo perire. Il Tebano a tai detti riman confuso, atterrito, percosso come da un fulmine; e con parole mozze, imprecando l' indiscrezione di quell' infausto riconoscimento, vorrebbe ancor nascondere l' arcano: ma il re, cui niun potere umano è più capace di frenare il cruccio che lo investe, lo minaccia di ceppi e di scure, s' ei subito non chiarisce quai fossero i suoi genitori.

Lo scioglimento è al suo termine: il terribile oracolo scorgesi avverato in tutte le sue parti: Edipo si scopre senza ulteriori dubbiezze l' uccisore del padre e lo sposo della madre; onde, rivoltosi al cielo, egli esclama con impeto d' inferocito dolore:

> O luce,
> Ultima volta è ch' io ti veggo: io nato
> Di chi nascer fu colpa: io che marito
> Mi feci a chi mai non dovea; che morte
> Diedi a chi dar non la dovea giammai.

La reggia, i dintorni, la città intera sono in pienissimo tumulto: Giocasta era già sparita in un furente silenzio: Edipo, cui l' eccesso di una disperata tenerezza vince in quel momento l' orrore di sentirsi a lei figlio e consorte, la cerca da per tutto come forsennato, e la trova estinta nella più remota delle sue stanze: onde, stringendo per l' ultima volta il corpo di lei esanime, le strappa il fermaglio dal cinto, e sel caccia con violenza negli occhi, non avendo più forza di mirar la luce del sole: e cieco, palpitante, rigato il volto di sangue, dopo aver abbracciato gli orfani figli, è chiuso nell' interno di una

reggia che egli avea contaminata con due atrocissimi, benchè involontarii, delitti.

L'erudito Potter, traduttore inglese di una gran parte del teatro greco, giudicò questa tragedia famosa, non da gretto filologo, ma da sensitivo e dilicato poeta. Non trovando nel linguaggio della critica espressioni confacenti a darne adequata idea, si appigliò ad un'immagine comparativa; e ricorrendo all'energico pennello del pittore, disse: « Questo dramma rassomiglia ad una eruzione dell'Etna. Da prima nembi di fumo intenebrano il cielo: questi sono dispersi da spaventevoli esplosioni di fiamme; alfine que' minaccevoli indizii si calmano, tal che il fumo, le fiamme e la serenità si succedono a vicenda. Ma in un istante la montagna scoppia e discarica i suoi torrenti di fuoco che si riversano in giù con impeto irresistibile, coprono palazzi, tempii, e portano con essi la conflagrazione, la rovina e l'orrore. »

Tale infatti è l'*Edipo* di Sofocle, archetipo eterno di magnifica azione tragica, nella quale ad istruirci che tutto è incerto e passeggiero sulla terra, inuditi disastri piombano sul capo di un principe virtuoso, le cui passioni servono apertamente, non di cagioni che gli producono, ma di mezzi che gli disvelano il suo grandissimo infortunio. E a questa eminente moralità par che Marco Aurelio mirasse, allor quando scriveva nelle sue filosofiche meditazioni, che la tragedia era inventata per rammentare agli uomini i fatali accidenti della vita. E i naufragi di coloro i quali si ardirono di trattare il medesimo argomento dopo l'altissimo de' Greci, derivan dal non aver essi compreso che quella tragedia era incapace di perfezionamenti; e che, pari ad una statua antica, animata da scintilla celeste, non rimaneva a' mortali se non di adorarla in silenzio.

Diversi critici mossero dubbio sulla poca probabilità che in tanti anni di regno Edipo avesse negletto d'istruirsi nelle circostanze della morte di Laio, a fin di scoprirne gli autori, e vendicarla. Ma non videro che, mentre questa ignoranza di Edipo era necessaria all'ordito, il poeta la giustifica col più profondo artifizio. Laio non era stato ucciso nella sua reggia

per effetto di qualche popolar congiura o privata inimicizia. Viaggiando in terre straniere, cadde sotto i colpi di uno sconosciuto: e quello fra i suoi seguaci che riuscì a salvarsi, per nasconder forse la viltà di non aver saputo co' suoi compagni difendere il vecchio re contra un solo individuo, spacciò in Tebe che erano stati assaliti da una masnada di vagabondi. Or non si sarebbe scorta quella pretesa inverisimiglianza, se si fosse penetrato lo scopo di questa menzogna, introdotta ivi ad arte, non a caso; e sostenuta fin anche dalle ambigue risposte dell'oracolo, il quale parlò sempre, non di un colpevole, bensì di molti.

Ragioniamo dunque su questi fatti. Erano tempi in cui numerose torme di malandrini infestavano la Grecia, mettendo tutto a rapina ed a sangue: ed apparivano e disparivano da' varii luoghi, perchè gli Ercoli, i Tesei, i Piritoi si avean tolto il generoso incarico di correr loro dietro per esterminarle. Onde bastò udire in Tebe che Laio ebbe morte da una di quelle orde, per deporre ogni speranza di trovar mezzi da giugnerla; nè poteva Edipo, quando vi prese lo scettro, mostrarsi sollecito per una investigazione che la regina ed il popolo, i quali vi erano più da vicino interessati, aveano creduta d'impossibile successo, e non più curavansi nè anche di ricordarla. Il poeta, il quale per dar pompa alla esposizione della sua tragedia avea bisogno che allora e non prima cominciassero le indicate ricerche, tenne due vie del pari efficaci e sicure: per giustificare la passata negligenza ne' Tebani fe' dire al superstite famigliare quella menzogna che inviluppò tutto nel buio; per dar loro un raggio di luce a indagar meglio le cose, fe' dire all'oracolo che i colpevoli dimoravano ne' recinti stessi di Tebe.

Creonte, richiesto da Edipo perchè non avessero immediatamente cercato di scoprire i rei, rispose invero che gli animi ne furono distolti dallo spavento in cui la presenza ivi della sfinge li tenea preoccupati. Ed accennò la sola ragion probabile; chè la vera e fondamentale era nel fatto: val quanto dire che, dove anche quel mostro non fosse mai stato, bastava la falsa narrazione dell'avvenimento per far che i Tebani, in quella general confusione di ladronecci e di assas-

sinii, trascurassero di più oltre pensarvi. Il poeta, che ciò precisamente volea, inventò, ripeto, quella menzogna, che altrimenti interpretata sarebbe stolta e senza oggetto. E ne trasse utile partito a sostener ben anche quelle prodigiose alternative di timori e di speranze, risultanti dal non conoscere se l'attentato fosse stato commesso da un solo o pur da molti; alternative su cui fondano le principali bellezze di quel dramma, e che il coro con ammirabile convenienza fa passar negli spettatori, a fin di predisporli con una gradazione ognor crescente di compassionevoli simpatie a quel colmo di pietà e di terrore che dovea nascere dallo scioglimento.

Altri han trovato a ridire sul carattere troppo impaziente, impetuoso e cruccevole di Edipo. Sofocle dovea forse per essi farne un Epitteto, e spogliarlo di ogni prestigio atto a renderlo un personaggio altamente drammatico. Se non che, ad onta de' critici, è in questo principalmente che l'ingegno del poeta mostrasi portentoso. I primi moti furono dettati in Edipo da sentimenti di virtù e di ardente zelo per la giustizia, per la religione, per il bene de' suoi popoli: nè, quando i sospetti insorsero ch'ei fosse l'uccisore di Laio, poteva il tragico rompere l'unità del carattere, trasformandolo in un astuto malvagio che imponesse silenzio alle ricerche per non vederle risultare a suo danno. Riprovasi l'invincibile curiosità di Edipo per cose ch'egli sapea doverlo sicuramente affliggere: ma trattavasi d'imputazioni sacrileghe, di grandi interessi, di circostanze da cui dipendea la vita o la morte di un principe; e chiamar curiosità indiscreta la premura di avverarle, è un pervertir miseramente tutte le idee. Tal sia di chi in simili occorrenze non si sente capace di fare altrettanto.

È certo che, privo di quella indomabile tempra, Edipo forse non sarebbe caduto in tanta desolazione: ma non havvi a trarre da questo alcuna moralità forzata; perocchè i trasporti di Edipo servirono di mezzo e non di cagione alla sua miseria: i delitti eran già commessi, e non era allor quistione se non di scoprirli: e senza quel carattere non si sarebbero scoperti; e se non si fossero scoperti, non vi sarebbe stata tragedia; la quale fondasi per ciò appunto in affezioni attinte

da' più cupi recessi del cuore umano. L'incertezza sul proprio destino e sul valore de' casi in cui si è fatalmente per precipitare, è il più gran flagello di cui possa esser colpita un'anima gigante che vive di passato e di avvenire, e che preferisce ad una dubbia ed inquieta esistenza i disastri stessi e la morte. Procurarsi insensata calma in mezzo a spaventose tempeste, rimanersi freddo e inattivo allor che si è circondato da orrori, è proprio del brutale imbecille o del consumato furbo; e si vorrà consentire che nè l'uno nè l'altro sono personaggi da teatro.

Se nell'*Edipo* Sofocle ci rappresentò un monarca il quale giunto al sommo della fortuna, discende per concorso di fatali accidenti nel più profondo dell'avversità, nel *Filottete* ci dipinse un guerriero il quale rovesciato in un abisso di calamità insopportabili, risale per influenza di avvenimenti non meno impreveduti e fortuiti al più eminente grado a cui possa venir innalzato un mortale. A scorgere con qual prodigioso artifizio, dopo aver percorsa la scala delle vicissitudini umane dall'alto al basso, il poeta sa francamente ricalcarla dal basso all'alto, per abbracciar la condizione dell'uomo sulla terra ne' suoi più prominenti aspetti, rammentiamo per poco i fatti preliminari a cui si ricongiunge il primo nodo di questa bellissima tragedia.

Afflitto da piaga pestifera ed incurabile, cagionatagli dal morso di un serpente, questo principe, che fu tra i primi ad accorrere per l'impresa di Troia, era stato abbandonato da' Greci nella deserta isola di Lenno per vile intolleranza di sopportar più a lungo l'espressione de' suoi atroci dolori; e là, privo d'ogni umano conforto e astretto a vivere quasi belva in un antro, egli avea fatto per dieci anni risonare quelle solitudini selvagge de' suoi gemiti disperati. Pure un arco e delle frecce gli restavano, con cui, trascinandosi a stento, ei soleva cercar qualche preda per soddisfare a' bisogni di una infelice esistenza. Ma quelle armi eran d'Ercole; e un ministro de' numi avea recentemente predetto che Troia non sarebbe espugnata, se Filottete non fosse ritornato al campo con esse. Quindi Ulisse, intesi gli oracoli, si dispone di trarvelo.... al suo solito, col tradimento: ed approdato in quel-

l'isola con Neottolemo, figliuolo dell' estinto Achille, la cui presenza era stata dichiarata dall' indovino anch' essa necessaria per terminar quella guerra, si serve di questo inesperto giovine a ordir l' insidia; non osando mostrarsi egli stesso a quel prode, giustamente contro di lui irritato per antiche ingiurie.

Primo scopo del poeta, nell' aprirsi della scena, è di mostrare lo stato di eccessiva miseria a cui Filottete è ridotto. Neottolemo, seguito da' suoi guerrieri che forman il coro della tragedia, inoltrasi con Ulisse per quelle inculte campagne: questi gli dice di osservare se pargli scorgere l' antro a due uscite ove Filottete dimora, e s' ei vi giace desto o addormentato. L' antro era infatti di là non lungi, ma non eravi alcuno in quel momento; sol vi si vedeano, al di dentro un rozzo nappo di legno, delle selci focaie, e un mucchio di fronde che gli servia di letto; al di fuori, pochi panni laceri e gravi di tabe, sospesi dintorno come per asciugarsi al sole. Vista dolorosa, che riempie tutti d' angoscia e di costernazione. Ulisse allora istruisce il figliuolo di Achille delle arti da adoperarsi per rapir le armi a quell' infelice, confidando che, in ciò riusciti, sarebbe loro facile d' impadronirsi della persona di lui e condurlo a viva forza nella Troade. Il giovine principe sdegna in prima di dar mano a un atto di perfidia, e annunzia bastargli l' animo di giugnere all' intento con aperti mezzi. Ma il re d' Itaca, il quale sapea quanto ciò fosse malagevole, insiste sulla propria idea, gli parla del pubblico interesse, della volontà degl' iddii; e, indottolo a seguire i suoi consigli, si allontana per non essere colà sorpreso da chi tanto l' odiava.

Filottete non era pur anco apparso sulla scena: ma la esposizione de' primi fatti ne avea già disegnato il carattere invitto e la deplorabile condizione; onde il coro, a prepararvi con destrezza le simpatie degli spettatori, esclama commosso da' più affannosi pensieri per quell' illustre sventurato:

Mi fa pietà, pensando
Che qua nessun cura ha di lui, che scevro
De l'aspetto d'ogn' uomo, solo sempre,

Fiero morbo il travaglia, e d' ogni cosa
Necessità lo stringe. Oh come, oh come
Regge il misero a tanto? Oh de' mortali
Industre ingegno! Umana vita, in cui
Non equabil de' mali è la misura!
Questi che forse ne l' onor de gli avi
A null' altro è minor, privo di tutto,
Qua derelitto, in compagnia sol vive
Di maculate ispide belve; e duolo
E fame, ahi lasso! insopportabil cruccio
Gli danno; e solo da lontan la mesta
A le acerbe sue grida Eco risponde.

E delle grida lamentevoli si odono infatti da lunge, come d' uomo che a gran fatica si trascini per le sue vie. Era Filottete, che, vagando in cerca di preda, erasi accorto di quegli stranieri giunti nell' isola, e movea barcollando verso di essi, per saper chi fossero. Appressandosi con quel suo ispido e selvaggio aspetto, che facea contrasto col suo ancor fiero e nobile contegno; e richiedendoli della lor condizione, intende ch' eran Greci, colà per alcun accidente di mare approdati. Ed oh come la carità della patria si sveglia in quel disgraziato, al solo suono di una favella che da tanti anni ei non udiva più articolare! A Neottolemo, che se gli svela figliuolo di Achille, ma che s' infinge reduce da Troia, ove prima era stato menato per concorrere secondo la volontà de' numi alla espugnazione di quella città, e donde si era in seguito ritratto per cruccio contra gli Atridi, i quali avean disposto in favor di Ulisse delle armi paterne, ei narra la storia lacrimevole delle sue sciagure, imprecando danni ed infamia contro que' principi medesimi, che a tradimento lo aveano quivi si barbaramente abbandonato.

Quanta verità di affetto in questa scena, ove Filottete, quasi obbliando i suoi presenti mali, e trasportandosi per poco nelle antiche memorie della sua vita, domanda notizia de' suoi compagni d' arme che con esso erano accorsi a quella disastrosa guerra; e quanta ingenua natura in quel rammarico ond' egli ode morto Achille, morto Patroclo, morto Aiace, e viventi ancora i più perfidi e codardi dell' esercito gre-

co! Neottolemo intanto, che ad accarezzar le passioni di Filottete, per ispirargli fiducia, avea simulato fin allora odio e dispetto contra Ulisse e gli Atridi, fa sembianza di volersene alfin ritornare al lido per continuare il suo viaggio. — Oh figlio esclama quell' infelice in un torrente di lacrime; già ten parti e mi lasci?... — E un vecchio guerriero ch' ebbe tanta parte nelle imprese di Alcide, cade prostrato alle ginocchia di un guerrier nuovo che non era ancor grande per personali geste; e cercando mettere in lui pietà pel suo deplorabile stato, implora che lo tragga di quella solitudine di orrore, che lo gitti come un essere abbietto nel fondo del navilio, che lo rimeni alle case di Peante suo padre, il quale regnava nelle contrade dell' Eta.

Mentre Neottolemo, dopo alquante studiate perplessità, finge di consentire alla inchiesta, e che Filottete, animato da inattesa gioia, invoca sopr' esso tutte le benedizioni del cielo, un esploratore, sotto mentite spoglie di navigante, giugne ivi mandato insidiosamente da Ulisse; e narra come un segreto, di cui attende premio, che partito di fresco dalla Troade, avea inteso che il vecchio Fenice e i due figli di Teseo dall'un canto, e Ulisse e Diomede dall' altro, eran di colà mossi con armati seguaci per andare sulle tracce di Neottolemo e di Filottete, a fin di ricondurli a viva forza nel campo; avendo un oracolo predetto che quella rea città non sarebbe vinta senz' essi. A tanto eccesso di meditata violenza, quest' ultimo che detesta quegli empii, s' infiamma d' indignazione, e sollecita l' altro con le più calde insistenze a fuggire amendue senza indugio alla nave per sottrarsi a quel nuovo attentato; non domandando per sè che brevi minuti a fin di tôrre nell' antro alcuna medica fronda ch' ei colà serbava per la sua piaga. Così dicendo, ei porge senza sospetti le sue armi a Neottolemo, poichè questi gli avea chiesto in grazia di poter frattanto osservar da presso quell' arco e quelle frecce formidabili che nelle mani di Ercole operarono sì famosi prodigi.

Ma non prima Filottete ritorna sulla scena per avviarsi al lido col suo supposto liberatore, che i consueti spasimi lo assalgono all' infermo piede, ove l' incancherita piaga manda subito fuori abbondanza di lurido sangue e d' insopportabile

fetore: onde, or soffocando a stento, or dando libero sfogo a' suoi tremendi ululati, ei finalmente cade al suolo disteso in una specie di furente delirio, che, abbattendone le forze, lo immerge in un profondissimo sonno. Lo spettacolo del dolor fisico, che in sè non avrebbe nulla di tragico, vien però quivi opportuno ad accrescer la pietà dello spettatore, rilevando sotto i più orribili risalti l'enormità del dolor morale e della spaventevole situazione onde il destino si piace di straziar quell'eroe. Neottolemo infatti se ne mostra talmente commosso, che, vedendo in poter suo le tanto desiderate armi di Alcide, un vivissimo rimorso di averle non ottenute, ma rapite con la viltà e con la menzogna, comincia fortemente ad agitarlo: e rimansi con gli occhi immobili su quel corpo in cui sembra spenta la vita, mentre il coro, non men di lui compreso di raccapriccio, abbandonasi a' più malinconici compianti.

Filottete alfine, cui quel breve letargo avea calmato in parte le ambasce, svegliandosi assorto in uno stupor letale, implora che alcuno gli porga la mano per aiutarlo a rilevarsi; e sollecita Neottolemo a non frapporre più indugi alla convenuta partenza. Ma questi, che nel turbamento del suo animo sta tuttavia muto e pensoso, risolve di non più oltre offendere i dritti della giustizia e dell' infortunio. Egli scopre a Filottete la trama da lui ordita per insinuazione di Ulisse, e con le più benevole insistenze lo esorta a consentire egli stesso alla volontà degl' Iddii, imbarcandosi seco per la Troade, ove guarito da un ministro di Esculapio, riprenderebbe il suo primo grado nell' esercito di assedio, a fin di concorrere con lui, secondo le predizioni dell' oracolo, al trionfo degli Achei. A cotal rivelazione, Filottete, il cui carattere fiero e sdegnoso non può scendere all' avvilimento di commettersi a chi lo avea tradito, scoppia in disperati clamori, in amarissime imprecazioni; rigetta furioso tutte le profferte; ridomanda le sue armi, senza le quali sarebbe ivi perito di fame; ed invoca il cielo a testimonio e vindice di così nero attentato.

E già Neottolemo gliele rendea con generoso animo, allor che Ulisse sopraggiugne, e spaventato ad un atto che annientava tutt' i suoi disegni, s' inframmette per impedirlo. Una

violenta altercazione insorge fra loro. Il re d'Itaca vuole che Filottete si tragga senza più al navilio; e che, laddove ancor si ostini a resistere, si abbandoni per sempre in quella solitudine, bastando di aver fatto acquisto delle sue armi per assicurare, anche senza della sua persona, il successo della guerra troiana. Ei minaccia il figliuolo di Achille dell'ira e della vendetta de' Greci, se con quell'incauto proponimento egli ardisce disperderne le speranze. Questi, forte de' suoi soli principii d'onore, dispregia i rimproveri, dichiara di non temer le minacce, e persiste nell'idea di voler espiare con magnanima risoluzione il torto di aver servito di strumento a una insidia. E si separano amendue adirati, mentre Filottete, fremendo di rabbia che il disarmato braccio e l'infermo stato non gli permettessero di avventarsi sopra quel perfido e ridurlo in pezzi, erasi rifuggito nel suo antro a piangervi questo nuovo ed estremo colpo della sua sventura.

Ma Neottolemo ritorna su i propri passi, chiama quell'infelice ad alta voce, gli restituisce senz'altra irresoluzione le armi, e spronandolo a seguirlo, gli offre, come gli avea promesso, di ricondurlo in salvo alla patria. Indarno Ulisse, che ne spiava i movimenti, accorre la seconda volta per opporvisi. Filottete, che avea l'arco alla mano, vi adatta subito una freccia; e già lo trafiggeva, se quel giovine principe non si fosse interposto a raffrenarlo, rammentandogli che ogni contesa era ormai compiuta, ed egli libero da ogni ulteriore disastro. La rivoluzione però nella vita di quel guerriero non sarebbe stata appieno poetica e teatrale, se questo final cangiamento avesse dato termine alla tragedia: perocchè non bastava cavarlo da quell'abisso di calamità, per trovargli un semplice mezzo di tornare alle case paterne; bisognava di più rialzarlo al sommo della sua antica grandezza; e ciò non si potea, che rimenandolo al campo della pugna, per opporlo al nemico come atleta di riserbo, cui non gli sarà possibile di resistere.

Chi frattanto avrebbe indotto quell'indomabile spirito ad impiegare ancora il suo braccio in soccorso de' Greci, ch'egli avea tanti giusti motivi di abborrire? Far che cedesse a consigli volgari, sarebbe stato un guastargli l'integrità del carat-

tere. Essendo dunque il caso di ricorrere a macchine soprannaturali, il giudizioso poeta, profittando delle credenze popolari, gli fa quivi apparir Ercole, il quale con l'autorità di un figlio di Giove recentemente ammesso nel numero degli Dei, e di un prode che fu in vita suo compagno d' imprese e di venture, gl' impone di restituirsi all' esercito, a fin di decidere con la sua presenza i destini di Troia. Sicchè lo spettatore, dopo aver visto in Filottete un tremendo esempio di miseria, non può non ravvisare il gigante, e non esser per ciò agitato da forti emozioni, allor che lo sente scelto dal cielo ad abbattere col suo solo valore una città che, non ostante un così lungo assedio, avea potuto ancor serbarsi invitta e formidabile.

Fra le tragedie di Sofocle questa è la sola di lieto fine che le tenebre de' tempi non ci abbiano rapita: e a misurarne l' altezza, non vi ha bisogno di particolarizzati commenti. Se non che, dopo aver percorse con sì mirabile concepimento le due opposte strade su cui si sviluppano i casi della vita; dopo aver desto un sì efficace incantesimo per quei loro effetti or disastrosi or propizi, era serbato a questo insigne spirito d' innalzarsi fino all' ideale di entrambe con una creazione di genere intentato, per cui sembra passeggiare in un elemento etereo. Ei ne tolse il soggetto dalle tradizionali avventure dello stesso Edipo, allor che cieco, di età cadente, ed oppresso da tutte le angosce di una deplorata esistenza, fu per estremo infortunio scacciato barbaramente di Tebe da' suoi propri figliuoli, e costretto a mendicare un ricovero sul territorio di Atene. Quivi egli mantiene a questo principe e quel suo carattere fermo, cruccioso, implacabile nell' ira, e quel suo cuore ridondante de' più espansivi affetti; ombreggiando l' uno e l' altro or nelle fere imprecazioni contra i suoi nuovi persecutori, ond' ei cerca vendicar meno sè stesso, che la natura oltraggiata da due empii; or nelle tenere sollecitudini per la dolente sua figliuola Antigone, che a non abbandonarlo solo e senza umano sostegno lo avea generosamente seguito in quella straniera terra per partire con lui tutti gli orrori dell' esilio e della indigenza.

Non potea certamente sfuggire alla sagacità di Sofocle

quanto l'indole di questa situazione, presa dal suo materiale aspetto, fosse inceppata, nuda e direi quasi ripulsiva d'ogni varietà di sviluppi. Dappoichè per quell'uomo caduto nell'ultimo fondo di una voragine, non vi era modo nè di farlo discendere più oltre, nè di farlo risalire ad alcuna specie di prosperità. Nell'ordine de' fatti, amendue gli espedienti dell'arte mancavano: e se rimaneagli a chiuder con la morte quella lunga iliade di mali, era pur da riflettere che in un vecchio già presso alla tomba lo spettacolo della morte sarebbe riuscito di tanto men tragico, in quanto essa offriasi come gelido e disperato sollievo in cotanto eccesso di miseria. Ma queste difficoltà, che in astratto han l'apparenza di ragionevoli, non potean distorre il poeta dalla sua impresa: ben altra in quel momento era l'archetipa idea che gli fervea nell'anima; e ad adagiarla con dignità in un drammatico tessuto, quel soggetto gli venia opportuno; perchè in mezzo alla dipintura che intendea riprodurne, la morte dell'eroe risulterebbe corredata di circostanze atte a rilevar subito a tutti gli sguardi una di quelle peregrine verità intorno agli arcani legami che tengono il finito in perpetua ed indissolubile relazione con l'infinito, e cui le sole ispirazioni di una fantasia sublime son capaci di scernere nella oscurità della natura. È ciò che or vuolsi provare con un rapido esame.

Sofocle immagina da prima che le sventure abbiano espiato in Edipo i delitti; e che il Destino, il quale si piacque tanto di tribolarlo, volgesse finalmente in lui un occhio di misericordia e di benevolenza. Sotto questo influsso di pietà divina Edipo trasformasi a un tratto in un essere soprannaturale, ed i santuarii della Grecia già risuonano con aperti oracoli di un sì straordinario prodigio. Lo spirito di preveggenza scende per favore del cielo a rischiarar la sua mente intorno agli avvenimenti del futuro. La sua persona divien sacra; e la terra che accoglierà le sue ceneri, quasi acquistando un palladio nel suo sepolcro, si rimarrà inviolabile a fronte di qualunque nemico. I numi gli parlano, manifestandogli il tempo, il luogo e le condizioni della sua morte; ed ei sembra inoltrarvisi ispirato come verso un passaggio di cui gli tarda di sormontare i limiti. Lo spettacolo della calamità

onde fu sin allora miserando bersaglio, è rilevato a tal guisa in lui con tutte le apparenze di un religioso ed imprescrutabile mistero; e conferisce alla tragedia, di cui egli rappresenta il colossale protagonista, tinte continuate di una sublimità d'immagini, che abbagliando i sensi e la fantasia, atteggiano tutti alle più spaventevoli espettazioni intorno al suo possibile scioglimento.

Edipo, conscio de' celesti poteri di cui trovasi rivestito, apre così l'azione all'ingresso di un boschetto sacro alle Eumenidi nel piccolo villaggio di Colono, dove allora è giunto, sostenuto dalla pietosa Antigone, ed estenuato da disagi di penoso cammino: e non prima ivi si asside a ristorare con alcun riposo l'infermo fianco, che un abitante della contrada, il quale avealo scorto da lunge, sopraggiunge spaventato ad avvertirlo non esser permesso a' profani, senza provocar su tutti la collera del cielo, di penetrare in quei temuti recinti. Altri abitanti, chiamati dal primo per lo stesso motivo, si adunano in folla a interrogarlo della sua temerità; e mostransi atterriti nell'apprendere esser quegli l'abbominato figlio di Laio. Raumiliati nondimeno dalle sue parole, nelle quali traspirava un incognito prestigio, non osano fargli violenza, e mandano per Teseo, re di Atene, cui l'esule cieco domanda di parlare con le più vive insistenze. A costui che accorre con quel sentimento di umanità, grandezza d'animo, e modi cavallereschi suoi propri, Edipo implora che se gli accordi asilo e garentia di non tollerar che uomini sacrileghi vengano a strapparlo da quella terra ospitale; offrendo in compenso far di sè dono a quel popolo per fortificarlo de' vantaggi che il Fato ha congiunti al suo infelice sepolcro.

Teseo consente con risoluto cuore a prendere quel famoso sventurato sotto il suo patrocinio: nè i timori di cui questi scorgesi compreso, erano mal fondati, poichè per le ragioni stesse già divulgate in tutta la Grecia, i figliuoli di lui, che dopo averlo bandito dalla patria si contendeano il trono con le armi, cercavano a vicenda di trarselo propizio. Quei che regnava in Tebe usava pretesti, minacce e violenze per mezzo di appositi satelliti: quei che proscritto erasi rifug-

gito in Argo, mettea da sè personalmente in opera le preghiere, le seduzioni e l'ipocrisia. Ma il vecchio, irritato da tante inique pratiche, smaschera e sdegna con veemenza le astute profferte dell'uno; ed invoca la promessa assistenza del re a proteggerlo contro gli attentati dell'altro. Teseo, che, allontanato per poco da quel luogo per celebrare un sacrifizio, vi è con ansietà novamente appellato, affrettasi a correre in aiuto di lui, sì per non veder violata ne' suoi dominii la santa ospitalità, e sì per giovarsi dell'annunziato beneficio di possedere un giorno le sue reliquie: e rinfrancandolo con tutt'i mezzi di che il prospero stato ed il proprio valore lo rendono arbitro, trionfa compiutamente de' due snaturati fratelli, sul cui capo Edipo non ristassi di accumular con voce profetica le sue maledizioni.

Tutto questo inviluppo è ordito con rapidità varia di movimenti, e con alternative di parziali casi, che destando emozioni or placide or tempestose, concatenano con artifizio le scene, e fan rifluire l'una sull'altra maestosamente tutte le parti dell'azione rappresentata. Il coro, formato da quei medesimi Colonesi di cui poc'anzi ho detto, vi è oltre modo bellissimo, e con dignitoso e natural carattere adempie efficacemente il suo drammatico ufficio: poichè ritroso in sulle prime di porsi in armonia di affetti con un personaggio il cui solo nome e la rea fama fan fremere di spavento, se gli approssima in seguito con libera effusione di benevolenza; ed all'aspetto di tanti infortunii, esaltati dall'immagine del miracoloso favore onde la benignità de'numi piacesi alfine di rimeritarlo, si volge senz'altra tema o ripugnanza a compiangerlo, a confortarlo, e difenderlo contro i suoi perfidi assalitori. Sicchè accese in massa con ordine sì destro di combinazioni sceniche tutte le simpatie morali del pubblico spettatore, il dramma precipita spontaneo verso il suo termine, e lo scioglimento ne riesce altissimo e portentoso.

Un tuono scoppia nell'atmosfera come a segno del cielo che l'ora suprema di Edipo già suona in grembo all'eternità. In quel punto, quasi un Dio lo reggesse, egli si avvia tutto solo e senza la solita scorta nel contiguo boschetto delle Eumenidi a purificarsi con acque lustrali e disporsi al gran mo-

mento. Trattiensi per poco a dar l' ultimo addio ad Antigone che lo avea seguito nell' esilio, e ad Ismene altra sua figlia che lo avea quivi raggiunto, amendue le quali si stemperano in lacrime al suo fianco; ma una voce divina s' ode dall'alto che gl' impone di non frapporre più indugi a quel tremendo appello: ond' egli coraggioso allontana da sè le figlie con un ultimo gemito di paterna tenerezza, si addentra con celerità ove quella sacra boscaglia è più folta, e alla presenza di Teseo, che solo esser dovea testimonio della natura della sua morte e del luogo della sua sepoltura, sparisce come se la terra gli avesse aperte le sue viscere a riceverlo. Il re atterrito si copre il volto con amendue le mani: e questo arcano impenetrabile dà fine a una tragedia ricca di pompa e di teatrale magnificenza, e rappresentante una particolar situazione ne' casi della vita, di cui le scene greche non aveano mai offerto un più straordinario esempio.

Sofocle era di età vecchissima allor che questa tragedia sgorgava calda di espansioni patetiche dalla sua ancor giovine fantasia: di quella età in cui una intelligenza vasta e riflessiva, dopo aver lentamente scorti tutti i grandi fenomeni della natura morale, non sembra fermarsi altrove come ad ultimo termine delle sue scoperte, che innanzi al mondo stesso degli inintelligibili. Meditando sulle condizioni dell' umanità, egli era giunto a discernere a traverso di un oceano di luce, che il lungo, perseverante e non meritato infortunio riveste sempre certo che di espiatorio e di sublime, e purifica talmente l' anima di chi vi soggiace, che sfangandola dalle terrestri vanità, la innalza di suo solo moto per le vie dell' infinito, come sulla punta di un raggio che Dio fa scendere sino ad essa per richiamarla nelle regioni donde in origine venne misteriosamente partita. Fu dunque l' apoteosi del dolore ch' ei volle dipingere in questo drammatico concepimento, a simbolo eterno che non vi ha nulla di più cieco, di più bugiardo, di più profano sulla terra, quanto le meretricie illusioni di una prospera sorte; che, ove questa s' inframmette a involger le menti delle sue tenebre, le porte dell' avvenire si restano invisibili; che non è dato finalmente se non alla sola sventura di far traspirare in mezzo al tristo

sogno della vita i veri, profondi e supremi destini dell' uman genere.

« Non sarebbe agevole, dice il Rochefort, il giudicar delle idee religiose di Sofocle da quelle di cui sono sparse le sue tragedie. Quando facea intervenir Minerva ed Ercole, credeva egli alla esistenza di queste pretese divinità, o, illuminato dalla filosofia che già diffondevasi fra i Greci, intendea solamente conformarsi alle opinioni volgari? Vi ha luogo a presumere che per politica o per convincimento Sofocle bramava che si prestasse fede alla infallibilità degli oracoli: e la più bella delle sue tragedie aggirasi tutta su questo principio. L' autorità degli oracoli cominciava realmente ad essere oppugnata in Grecia: Erodoto nella sua storia tentò di riabilitarla: Sofocle sulle sue tracce volle confermarne il potere.... Ma se egli rispettò la religione, non perciò risparmiò coloro che ne erano gl' indegni ministri.... » Alla prima di queste osservazioni rispose ampiamente il rapido esame dianzi fatto dell'*Edipo a Colono*, ove domina un principio di religione altissimo ed aperto, perchè spoglio del consueto imbratto degli esterni culti, e per conseguenza sentito da ogni affannoso discepolo della sventura. Il resto del citato passo è pensato ed esposto con tanta leggerezza di spirito, e confusione di frasi, e falsissima interpretazione di sensi, che il fermarvisi a lungo sarebbe riprensibile dispendio di logica e di tempo.

Non so infatti se Sofocle desse molta importanza alla nuova filosofia che a' suoi giorni si divulgava in Atene; ove già non fosse per preservarsene come da un flagello distruttore dell' arte ch' ei professava. Gli Ercoli e le Minerve per lui erano macchine proprie a cooperare agl' inviluppi e allo scioglimento delle sue azioni drammatiche: ed è disputa tanto oziosa il chiedere s' ei credesse alla loro esistenza, quanto sarebbe quella di domandare se Ariosto e Shakespeare credessero alla realtà delle fate, de' negromanti e delle streghe. Gli oracoli esprimevano i decreti del Destino, impenetrabili agli occhi del volgo; e servivano da questo aspetto a conferire unità poetica a' numerosi e slegati accidenti della vita: col farne uso, il poeta provvedeva a' bisogni dell' arte tragica, e non a quelli

estranei al suo scopo di accreditarne l'infallibilità presso i popoli. Relativamente a' ministri della religione, i due esempii a noi conosciuti, del primo *Edipo* e dell'*Antigone*, ove Tiresia, interprete degli Dei, è accusato di avidità, d'impostura e di ambizione, conducono ad argomenti opposti. Ivi quell'indovino sostiene la causa della verità, della giustizia e della morale; e quanto predice, accade: si che ne' rimproveri amari che due principi accecati dall'ira scagliano contro di lui, Sofocle non potea mirare a render dispregevole il carattere di Tiresia, poichè in ultimo lo dipinge profeta veridico ed ispirato.

Delle quattro rimanenti tragedie di Sofocle che son pervenute sino a noi, l'*Elettra* e l'*Antigone* saranno per me oggetto di separato esame in uno de' seguenti capitoli, ove mi propongo di farne parallelo con produzioni moderne sopra i medesimi soggetti: e in quanto alle sventure di Ercole e di Aiace, che somministrarono ugualmente a questo autore convenevole materia di due rappresentazioni tragiche, non forse da collocarsi fra le più insigni che di lui ci restano, ma certamente dettate anch'esse dal medesimo genere d'ispirazioni, io non rammenterò che il nudo fatto, e nel solo scopo di rilevare segnatamente nell'ultima di queste una circostanza, la quale, negletta o mal distinta ne' suoi necessarii termini, potrebbe aprir adito ad alcun dubbio in apparenza ragionevole sulla integrità della dottrina sin qui sostenuta intorno all'indole della tragedia greca. Il fondo delle due situazioni è il seguente.

Ercole, dopo tanti mostri abbattuti, tante guerre vinte, tante imprese malagevoli portate a glorioso termine, periva miseramente per le mani di chi più l'amava, nell'istante in cui, giunto al colmo della gloria, della grandezza e del potere, ei confidava di godersi in pace e prosperità il rimanente de' suoi travagliati giorni. Deianira sua moglie, per distaccarlo da una nascente passione per una giovine schiava, e renderlo a sè più amoroso e fedele, gli prepara un filtro, di cui nella sua innocente credulità ella attende sicuri e magici effetti. Era il sangue del centauro Nesso, serbato in picciol'urna, di cui questi morendo le avea per inganno insinuato di far uso

in simile circostanza, intingendone una tunica pel marito; la quale infatti non appena da Ercole indossata, gli fa penetrar nelle viscere un incendio divoratore: ond'ella, troppo tardi accorta della sua imprudenza, per desolazione si uccide; ed egli non sentendo più vigor da reggere a così atroci tormenti, ascende ancor tutto vivo una pira, e vi si dà disperatamente la morte.

Aiace, dopo tante sanguinose pugne, tanti pericoli sostenuti in un assedio di dieci anni sotto le mura di Troia, vede per l'orgogliosa parzialità dell'Atride a lui negarsi le armi dell'estinto Achille, a lui che appresso l'eroe di Ftia era il più benemerito e valente guerriero dell'esercito greco; a lui che soleva ne' combattimenti scacciar Pallade dal suo fianco, stimando vituperoso di vincere per assistenza di numi: quindi prorompe nelle più furiose imprecazioni, e giura di vendicar quel torto nel sangue de' suoi vili competitori e di tutti i loro complici nella già consumata ingiustizia. Ma nell'impeto dell'ira che lo investe, la ragione se gli smarrisce, le smanie di un frenetico delirio lo assalgono, e credendo trucidar potenti rivali, sgozza e distrugge da forsennato numerosi armenti; onde, ritornato in sè stesso, e nel sentimento dell'onore che fu scorta sempre a tutte le azioni della sua vita, non sapendo sopravvivere a un tratto d'ignominiosa debolezza, che il rendeva scherno del popolo, si passa il petto con le sue proprie armi.

Or si osservi che Giocasta nell'*Edipo* e Deianira nell'*Ercole* si uccidono da sè stesse: e, per quanto la situazione di entrambe sia grave, deplorabile, disperata, non pare ch'esse sieno spinte a darsi morte per momentaneo accecamento di passione infrenabile. Con un artifizio che indica un disegno, perchè due volte ripetuto, il poeta nel menar quelle due donne a compiere il loro terribile proponimento, le fa partir dalla scena in un profondisssimo silenzio: circostanza notabile, che mostrando in esse il fermo desiderio di eludere con quella tranquillità apparente la vigilanza di coloro ch'esser loro potessero d'impedimento all'enorme attentato, presenta questo come effetto di volontà sentita; il quale rimansi per ciò inconciliabile con la ipotesi di una incidentale assenza della ragio-

ne. Questo genere di condotta è ancor più sensibile in Aiace, la cui risoluzione di uccidersi è presa col più freddo apparato di calma e di riflessione. Si domanda in conseguenza, per quale aspetto il suicidio è pur esso da riguardarsi come di una abbagliante bellezza poetica in un'opera di teatro?

A sciogliere questo problema, convien riflettere innanzi tutto, che il suicidio, considerato come azion volontaria, debbe avere anch'esso il suo motivo determinante, il quale valga, se non a giustificarlo, almeno a renderlo esplicabile, ed è facil cosa il discernere in che questo propriamente si risolva. L'uomo vivo essenzialmente di avvenire, di cui la provvida natura gli ha ispirato il benefico sentimento, come a principio e scopo, a stimolo e sostegno del suo effimero passaggio sulla terra: e i varii moltiplici oggetti che lo circondano, sia ch'egli li possegga o li speri, glie ne rappresentano la materia e la garentia sotto la seducente prospettiva de' più splendidi fantasmi. Quindi, ove gli accada che questi oggetti gli spariscano tutti dinanzi per effetto di qualche tristo avvenimento il quale lor tolga vicinanza, realità e valore, secondo la tempra, lo stato e le passioni dell'individuo che vi soggiace, il suo avvenire trovasi annientato, il vincolo che lo stringe all'esistenza disciolto, e tutto divenuto per lui solitudine, silenzio ed oscurità. In tal circostanza par che la natura segni essa stessa il termine supremo a' suoi rapidi giorni; ond'ei, che ne ode la imperiosa voce, si precipita da sè medesimo nella tomba.

Non a caso io dissi che questa fenomenica disparizione dell'avvenire siegue la tempra, lo stato e le passioni dell'individuo pel quale ha luogo: poichè invero essa è del tutto relativa, e non risponde che ad una tal condizione specifica della sensibilità, cui le impressioni del mondo esteriore modellano in una particolar guisa le potenze. Sicchè può assumersi che il motivo che determina al suicidio è dello stesso peso, dello stesso impeto, della stessa pienezza in tutti coloro cho vengono trascinati a quest'atto di distruzione: il solo fatto irrepugnabile che un uomo lascia volontariamente la vita, prova con autentica evidenza, che la vita per quell'uomo ha perduto tutt'i suoi legami di coesione; e quando l'effetto vi è confor-

me, non havvi a suscitar dubbii se ciò ch' ei sente, in realtà lo senta. Ma le cose procedono altrimenti per rispetto a coloro cui lo spettacolo dell' altrui morte volontaria colpisce i sensi. Trovandosi apertamente in ben diversa condizione di sensibilità, non sempre a costoro è concesso di porsi in armonia di affezioni col suicida: perchè, a decidere quando una simile azione acquistar possa bellezza sulla scena disposta dall' arte, bisogna indagare i casi ne' quali essa eccita universali e gagliarde simpatie nella scena reale dell' esistenza.

E non vi ha uopo di molti sforzi di mente a convincersi che il suicidio dell' insensato, cui bisogni fittizi o non men fittizie vicende assalgono, e quello del colpevole cui lacerano insopportabili rimorsi o che il timore della meritata pena mette in delirio, ritengono amendue freddo ed immoto l'animo dello spettatore, come innanzi ad un avvenimento, che, quantunque in sè luttuoso, gli resta nondimeno, se così è lecito di esprimersi, fuori d' ogni specie di sensitivo contatto. Dappoichè, per quanto la cieca preoccupazione del proprio stato renda conto di quell' eccesso per gl' individui che son tratti a commetterlo, pur tuttavia lo spettatore o non sa trasportarsi pienamente nelle lor particolari circostanze per la diversità della situazione, o, se anche vi si trasporta, non vede nè che alcun positivo annientamento dell' avvenire abbia potuto servir di motivo determinante al primo, nè che quell' avvenire sia stato per altro annientato nel secondo, se non per effetto delle sue proprie iniquità. Sentendosi quindi estraneo ad un atto che nell' uno assume le forme della demenza, e nell' altro non fa che usurpare o prevenir di poco l' ufficio del carnefice, ei serba per amendue chiusa ed impassibile ogni effusione di analoghe simpatie.

Per l' opposto, il suicidio dell' infelice, barbaramente oppresso da imprevedute ed accidentali sventure, desta immediatamente negli spettatori viva commozione di pietà e di spavento, per quel facile trasporto dell' immaginazione onde ogni essere che si sente anch' egli soggetto a tutt' i disastri e rovesci e naufragi inseparabili della condizione umana, si colloca senza stentati ritardi nella situazione di colui che gli apre alla vista un sì miserando spettacolo, e ne prova in sè, per la

possibilità di trovarsi in un identico stato, le terribili e straordinarie angosce. È pur vero altresì che nella vita reale, in mezzo a' frequenti suicidii che la morale condanna ed a cui non è alcuno che prenda interesse, perchè dettati da capriccio, da empietà commesse, o da spregevoli passioni, rarissimi sono quelli a cui forti anime sono spinte per un annientamento di avvenire sentito con energia da tutti; e che per ciò la morale, se non assolve, copre almeno del manto della misericordia, e non biasima chi per umanità osa spandervi sopra una lacrima. Ma, per esser questi rarissimi, non però sono fuor di natura o da confondersi co' primi; perchè degni di alta commiserazione, avuto riguardo a' grandi e talvolta nobilissimi motivi che, secondo i luoghi, i tempi e gl' individui, li rendono inevitabili: e niuno, allegando il contrario per troppa esagerazione o asprezza di principii, vorrà, credo, esporsi a sentirsi fremere intorno le sante ombre di Bruto e di Catone.

Da questi ultimi esempii, che nella stessa vita reale, ove tutto è freddo e monotono, eccitano potenti emozioni, dee quindi l' arte ritrarre, per dar tragiche forme al suicidio: tanto più ch' ella può con le sue combinazioni di fantasia collocarne le dipinture in un elemento ideale, che, parlando direttamente al cuore, chiuda ogni adito a' gretti sofismi dell' intelligenza. E per chi ben discerne i fatti, a questa classe appartengono senza dubbio le morti volontarie di Giocasta, di Deianira e di Aiace, con le quali Sofocle ha rabbellito lo scioglimento di quelle sue tre diverse tragedie. Nè la volontà operante da cui quell' atto di sangue è necessariamente determinato, altera qui per nulla l' integrità dell' idea che lo riproduce sul teatro: perocchè, verificandosi nella persona dell' infelice e non in quella del colpevole o dell' insensato, esso si perde in mezzo a' medesimi effetti della occulta influenza del Destino, che inviluppa e domina tutta l' azione rappresentata. Che anzi il Destino manifestasi allora in tanto più ferreo e tremendo e inesorabile, in quanto che, non pago di aggravare il suo braccio sopra un innocente individuo, sembra ingegnoso a porgergli ei medesimo il pugnale omicida, ed obbligarlo per ultimo strazio a cacciarselo da sè nel petto, fa-

cendo concorrere la sua propria volontà in un atto che ripugna del pari e all'indole di questa facoltà attiva, e alle più austere leggi di una conservatrice natura.

I falsi o equivoci aspetti onde i moderni talvolta si avvennero a rappresentarci il suicidio sulla scena, saranno da me notati, siccome in seguito me ne verrà il destro: e fu precisamente per isgombrarmi il cammino alla retta valutazione in altri di questa specie di teatrali dipiuti, che io qui volli dar brevi cenni intorno al senso eminente ond'essi furono in origine ravvisati da uno de' due primi e più prodigiosi maestri dell'arte. Or mi è necessario di chiudere questo capitolo osservando, che la identità del sistema tragico, in quanto alla idea che ne costituisce il principio fondamentale, attinto per Eschilo e per Sofocle dal medesimo fonte di verità e di bellezza, e non ancor guasto da preoccupazioni di vanità e di malaugurate dottrine, non potea far certamente che non apparissero al tempo stesso fra loro di quelle differenze inevitabili nella esecuzione delle forme, nell'andamento degli sviluppi e nel disegno de' caratteri, le quali dovean procedere in prima dallo stato nascente o progressivo in cui l'arte drammatica si trovava presso di entrambi, ed indi dalla originaria tempra che i loro felicissimi ingegni aveano sortito dalla natura, e che le abitudini della vita e le circostanze sociali aveano variamente rimodellata.

Eschilo concepisce la tragedia con profondità e magnificenza: ma gli strumenti di un'arte che nascea fra le sue mani, sembrano spesso mancargli per trasmetterne ad altri l'idea in tutta la progressione de' suoi elementi. Supponendo che gli spettatori veggano la natura nelle sue energiche imitazioni, qual egli stesso la vede nelle originali sembianze di lei, ei poco attende nelle sue dipinture ai legami ed alle proporzioni delle parti. Talora calca troppo il pennello a render prominente un'attitudine, tal altra contentasi appena di accennarla con rapido tocco in lontananza: non sempre cura di ben commettere e ben piramidare i suoi quadri, non sempre di dare alle ombre ed alla luce degli sfumati ondeggiamenti e de' ben digradati contrasti. Le più volte procede per salti e per rimbalzi; e mostrasi come il Nettuno di Omero, che in

tre passi attraversa da un estremo all' altro tutto l' universo visibile. Chi attentamente studia nelle sue tragiche produzioni, è pari a un viandante che avviensi a percorrere una selvaggia campagna: sin che vi è dentro, ad ogni tratto incespica, mille impedimenti lo turbano, tenebre ognor crescenti gli fanno smarrire le vie, ma non si tosto, uscitone fuori, si volge indietro a ravvisarla, che tutte quelle scabrosità gli si cancellano dinanzi, il suo occhio si spazia senza ostacoli ad abbracciarla d' un sol giro, e rapito all' aspetto di tanta immensità, ei vi rimane attonito di meraviglia e di spavento.

In Sofocle per l' opposto, il quale già ebbe un precursore, la pratica del teatro pare aver deste riflessioni sufficienti a fargli evitare simili deviazioni. Ei concepisce la tragedia da un aspetto del pari alto e magnifico: accortosi frattanto che ivi lo spettatore non vede la natura se non riprodotta nelle imitazioni dell' arte, ei consultando con maggior sollecitudine i bisogni dell' uno, mette più ingegnoso artifizio nel disporre le combinazioni dell' altra: e sovviene con orditi meglio immaginati a' trasporti ch' ei pur tende a promuovere nelle altrui fantasie. In conseguenza i suoi drammatici complessi offrono progressivo risalto da tutti i lati; perchè i trapassi delle varie parti, diligentemente scorti e riempiti, non lasciano intervalli vuoti fra loro; e le giunture ne riescono ferme a un tempo e flessibili, perchè risultanti da opera di organica vitalità, anzi che da esterno e sovrapposto legame. Dando così movimenti più equilibrati allo sviluppo dell' idea, le tinte rimangono da sè digradate con finissimi ombreggiamenti; e tutto in lui riveste ordine, chiarezza ed armonia. La sua scena è anch' essa pari ad un' estesa campagna, che, vista da lungi, eccita ugualmente per l' immensità de' suoi limiti un sentimento vivissimo di stupore; ma, quasi riordinata da industre cultura, non però impaccia chi la percorre da presso; e l' anima vi è incantata come spaziantesi a traverso le magiche pianure dell' Eden.

È questo l' ordinario e natural vantaggio di chiunque dotato di originale sagacità nell' osservare e di alacre fantasia nel ritrarre, penetra secondo in una carriera malagevole. Le orme ch' ei vi trova impresse, lo affidano ad inoltrarvisi con

maggior sicurezza, se menano direttamente al termine proposto; con maggior cautela, se troppo frequentemente ne deviano: ond'è che, ragionando il suo cammino, egli attentasi di correggerlo, ed anche talvolta di rifarlo dietro gli smarrimenti di chi si avvenne a precederlo: e purchè si limiti a cangiar di direzione e di velocità, e non mai di scopo, allor che questo è unico ed invariabile, ei può col successo assumere il vanto di avere in realtà ampliata la sfera dell'arte sua. A questa prima differenza tra Eschilo e Sofocle, derivante dalla più o men matura esperienza intorno a' moltiplici effetti del teatro, è da aggiugnersi quella non meno in sè notabile, ed altresì tutta di esecuzione, in cui la varia tempra delle loro anime dovea necessariamente trarre questi due insigni poeti.

Trascorsa la sua gioventù nelle abitudini di belliche imprese, Eschilo sembra scrivere le sue tragedie armato d'asta e di scudo: e, come al subito squillo di romorosa tromba che lo scuote dal sonno, il suo primo grido è simile al fervido segno della battaglia; l'ultimo, al confuso e inebbriante strepito della vittoria. Pari a guerriero il quale non fida che nel valore del robusto suo braccio e nella intrepidezza del suo animo invitto, la prudenza, gli accorgimenti e le nascoste vie gli rimangono estranee: in ciò che sgorga dalla sua penna tutto è franchezza, impeto ed audacia; e, purchè mostri abbattuto il nemico a' suoi piedi, poco si occupa di ponderare i mezzi ond'ei perviene a trionfarne. Nella disordinata rapidità de' suoi drammatici orditi, i personaggi campeggiano sotto fierissime sembianze, e par che tremi la terra innanzi a' risonanti lor passi: gli affetti da cui sono essi a quando a quando investiti, non s'intrattengono mai a lungo nella compagnia di sè medesimi; è messi appena in tumulto, prorompono in atti esterni col fragore di un torrente senza argini: l'espressione vi è ardita, spezzata, talvolta oscura, tal altra turgida, scintillante sempre di forti ed abbaglianti metafore. Il carattere dell'autore si espande nelle sue produzioni, alle quali non mette mano, secondo piacesi Aristofane di dipingerlo, se non come toro furioso che entra nell'arena mugghiando.

Il felice accordo delle facoltà intellettuali non è all'oppo-

sto mai rotto in Sofocle per alcuna abitual preponderanza delle une sulle altre: quindi ei sembra innalzarsi equilibratamente sulle ali di tutte nell' ordir la trama delle sue tragedie; e, come al soave spandersi di mattutina luce che gli rischiara intorno l' aspetto dell' universo, la serena sua mente ne accoglie in sè il vasto aggregato, e vi si colloca ella stessa da arbitra per delinearne più da vicino le immagini. Così, non sì tosto un' azione drammatica è da lui concepita, che le parti vi sorgono coordinate dagl' impulsi dell' armonico suo genio con le più ammirabili proporzioni: i personaggi vi passeggiano sotto forme colossali, ma eteree: gli affetti vi romoreggiano impetuosi, ma come onde che straripano col progressivo accrescersi delle acque: l' espressione vi è grave, alta, pomposa, ma variata e simile all'eco che ripercuote di distanza in distanza la voce or placida ed or tremenda di un Dio. Mirando sempre a qualche cosa che partecipa dell' infinito, ei ne comunica il misterioso incantesimo a tutte le sue produzioni; le quali restando in tal guisa improntate della maniera di sentire dell' autore, ci rappresentano l' andamento della sua fantasia, nella stessa esposizione de' più deplorabili disastri, pari al volo maestoso dell' augello di Giove fra i cui artigli divampa la folgore sterminatrice.

CAPITOLO SETTIMO.

DELLA DECADENZA DELLA TRAGEDIA GRECA.

Cenni sul carattere di Euripide: sue tendenze a riformar la tragedia per via di metodi scientifici: segrete passioni che ve lo spingono. — L'intensità sostituita nelle sue dipinture alla pompa: l'uomo ravvisato più sotto l'influenza delle proprie impulsioni, che sotto quella di una misteriosa fatalità. — L'esposizione è spoglia del suo antico splendore per l'indole de' suoi Prologhi. — Quistioni corrispondenti sulla necessità di svelare al pubblico i fatti prima che si verifichino: opinioni del Diderot e del Lessing su quest' oggetto: autorevole avviso in contrario di Lope de Vega. — La occulta sollecitudine in Euripide di sostituir sulla scena lo spettacolo del delitto a quello della sventura, toglie gradatamente interesse a' suoi Cori e tinte poetiche alle sue sentenze. — I suoi continuati eccessi in questo genere gli volgono contro tutte le avversioni del popolo di Atene. — Tre specie di situazioni fondamentali da notarsi nelle opere che di lui ci rimangono. — Esempii tratti delle prima: infortunii derivanti da' soli casi accidentali della vita: le *Troiane*, le *Supplicanti*. — Esempi tratti dalla seconda: vicende in cui concorrono a un tempo casi accidentali e casi volontarii: *Ecuba, Oreste*. — Esempii tratti dalla terza: avvenimenti che procedono in una maniera diretta da sole determinazioni di volontà: *Alceste, Medea*. — Conchiusione.

Il passaggio da Sofocle ad Euripide non è, come indicano le apparenze, di facile ed immediata progressione. Quest' ultimo, che per gli anni in cui fioriva fu coetaneo del primo, gli rimane per l'indole delle sue tragedie disgiunto di tre secoli: e pare che là stia come uno di quegli esseri di proprietà miste che il filosofo non può collocar nettamente in alcuno de' regni della natura, ed è astretto a farne una classe intermedia, destinata a servir di anello di separazione e di concatenamento fra l'un regno e l'altro. Euripide infatti è un poeta bifronte, che guarda dall' un lato la bella scuola di Sofocle di cui fu il nobile rivale, e dall' altro la difforme scuola di Seneca di cui fu l'infelice modello. E somministrava il primo esempio di quelle anime preoccupate, che, disponendosi a studiar la natura dopo averla falsamente concepita per mezzo di astratti sistemi, la ravvisano a traverso delle loro invinci-

bili prevenzioni, e la ritraggono impicciolita dalla loro non più libera intelligenza.

Euripide era naturalmente dotato di maschio ingegno, di sentimento squisito e di splendida fantasia. Queste facoltà scintillano per entro alle sue opere; e chi si attentasse di negargliele, proverebbe dal suo canto accecamento ed ingiustizia. Ma, invece di abbandonarsi alle loro spontanee impulsioni con quella ingenuità confidente che guida un artista al sommo dell'eccellenza, ei si lasciò trasportare da troppa sollecitudine di ritemperarle a sua posta per dirigerle a mète che gli parvero altissime, perchè non ancora da altri tentate. E da ciò in gran parte deriva la decadenza in cui venne la tragedia greca nelle mani di questo poeta, il quale era pur nato ad accrescerle grandezza e perfezione. A giustificar questo assunto, mi è bisogno di penetrar bene addentro nelle cagioni che il traviarono a danno dell'arte: il che al tempo stesso ci sarà di norma per giudicar meritamente delle sue produzioni in quanto alla idea fondamentale che vi domina.

È innanzi tutto a notarsi che sin dalla sua gioventù Euripide apprendea dialettica da Prodico, celebre sofista de'suoi tempi, il quale riponeva la sua abilità in saper dimostrare con ugnal forza di eloquenza il vero ed il falso; usava co' più rinomati filosofi che allora tenevano il campo della scienza in Atene; seguiva le teorie fisiche astrattissime e le cosmogonie fantastiche di Eraclito e di Anassagora; ed era imbevuto delle morali contemplazioni ed alcun poco altresì della capziosa logica di Socrate, suo coetaneo ed amico. Se vuolsi credere ad Ateneo, aveasi formato una delle più scelte biblioteche dell'antichità: e sembra che Aristofane vi alluda nelle *Rane;* allor che, accingendosi a pesare in una bilancia il merito di Eschilo e di Euripide, fe' dire al primo ch'ei permetteva al suo avversario di metter nell'un desco sè, la moglie, i figliuoli e tutti i suoi libri, confidando vincer la prova in favor suo col porre nel desco opposto due soli de' suoi versi.

Tanto corredo di dottrine potea per avventura essergli utilissimo, ov'egli si fosse limitato a nutrirne la sua mente, e lasciarle operar da sè sole quando il bisogno lo richiedesse. Ma, pieno di boria filosofica, volle farne apparato solenne;

volle che i suoi tragici lavori ne fossero ampiamente ingemmati, ad attestare ch' ei ne possedeva di variatissime, e quasi direi a cercar di persuaderne il pubblico e sè stesso. Sarei tentato inoltre di sospettare che una passione segreta, di cui non è indulgenza umana che possa scusarlo, glie ne desse ancor più forti incitamenti. Era geloso della fama di Eschilo e di Sofocle: la gloria da essi acquistata nella carriera ch' ei pur volea intraprendere, gli riusciva incomoda ed importuna. E non solo non sapea nasconderlo, ma vi ha de' fatti storici che il manifestano roso a questo riguardo da una inquietudine a cui gli era impossibile di resistere senza farla traspirare a quando a quando in segni esterni.

Nell' *Elettra* e nelle *Fenisse*, per esempio, trovò modo da innestare mascherate ironie contro Eschilo già estinto, censurandone indirettamente alcuni passi che noterò a suo luogo, e dando testimonianza di un poeta, che nel tessere il dialogo de' suoi personaggi, obblia le alte funzioni del tragico, per assumere miseramente quelle del critico. E ruppe apertamente con Sofocle che ancor vivea; e se, riconciliatosi con lui, non diè opera a nuovi scandali, non fu suo merito. Quell' anima celeste glie ne avea precluse le vie: perocchè da per tutto lo celebrava con tanta sincerità, che alla morte di lui prese pubblicamente il bruno per onorarne la memoria, e trasmetter quasi prova solenne a' posteri che in quel santo petto non potean nulla le invidie. Quindi Euripide, non avendo pretesti a malignità, lo riveriva per non disonorarsi: rispetto simulato, pari a quello che il Petrarca solea affettar per Dante, al cui solo nome impallidiva di concentrata e non raffrenabil gelosia.

Or io non reputo improbabile, che la smania di far grande spaccio delle sue conoscenze positive, sì sventuratamente naturale a coloro che sanno, e che si piacciono tanto a sentir di sapere, fosse rafforzata in Euripide dalla mira di profittarne altresì come mezzo efficace a rendersi singolare da' suoi predecessori; ad occupar destramente sopra di essi il vanto di dottissimo, a cui quelli non si erano avvedutamente brigati di aspirare; ad ecclissarli alfine per questo rispetto amendue, a fin di volgere tutta in sè l'ammirazione

pubblica. Non oserei sostenere che ciò fosse in lui computo di ragione: era forse uno di quegl'impeti oscuri in cui l'amor proprio ingelosito talvolta scoppia senza troppi sillogismi e per sola forza d'istinto. È certo a ogni modo essersene egli affezionato in guisa, che non cinse la laurea del poeta se non dopo aver gravemente indossata la toga del filosofo. Questo era il punto che mi occorreva di stabilire.

Se non che la poesia tende di suo moto a sorprendere le splendide creazioni della natura; ed ha per ciò bisogno imperioso di trasportarsi istantanea ne' più vasti aggregati, a fin di comprenderli e di ritrarli in tutta la immensità delle loro sembianze. La scienza per l'opposto tende a indagar le cagioni occulte della natura; ed ha per ciò bisogno di fermarsi ad individui isolati, a fin di scomporli ne' loro elementi, e penetrar nelle leggi che ne costituiscono l'essenza. L'una opera riunendo; l'altra opera segregando: lo spirito umano può accoglierle amendue ed usarne in concorso per le produzioni dell'arte: ma con questa differenza, che quando è la facoltà poetica che domina, la scienza, obbligata a seguirne i voli, innalzasi con essa in regioni ampissime, e investiga e discopre le grandi cagioni; quando poi è la facoltà scientifica che tiene il campo, la poesia, obbligata a calcarne le orme, scende con essa ne' particolari delle cose, e disegna e colorisce i piccioli effetti.

Eschilo e Sofocle furono sapientissimi: ma ne' loro lavori l'immaginazione precedeva; quindi la sapienza sgorgava dalle loro anime senza ch'essi il volessero o il sapessero: cercando la bellezza, s'imbattevano nella verità; più o men velata, più o men condita di quel dolce che ne rattempra l'amaro; ma verità sempre: perchè tutto ciò che è bello, è essenzialmente vero. Euripide fu sapientissimo anch'egli: ma ne' suoi lavori la sapienza spesso precedeva; quindi l'immaginazione non venia che per ornarne i dettati, ed ombreggiar delle sue tinte disegni non suoi: cercando in prima la verità, imbattevasi men frequentemente nella bellezza, o almeno la scorgea nuda ed arida; perchè non tutto ciò che è vero, è essenzialmente bello. Che che altri ne pensi, queste due qualità non sono inseparabili: bellezza è sempre verità; ma verità non è sempre bellezza.

Questo a me sembra irrepugnabile, che fu principal tendenza in Euripide, non di riunire, che sarebbe stato lodevole, ma di sostituire nelle sue opere l'intensità alla pompa. Ed è l'ordinario partito a cui si lascian trarre coloro i quali, ridondanti sempre di dottrinali pretensioni, si mostrano più intesi a dissecare con istrumenti anatomici la natura per rivelarne i segreti alla mente, che a ritrarla con i variati pennelli dell'arte per inebbriare i sensi e far battere il cuore di chi la vagheggia: perchè suppongono assai di leggieri aver conferito nuovi pregi alla poesia, abbassandola, o, se pur si vuole, esaltandola alla condizione di scienza. Nè si vorrà imputarmi di asserire con ciò che i prodotti della fantasia debbano tenersi incapaci di somministrare alcuna utile istruzione allo spirito; poichè a sgravarmene ripeterò per altro aspetto ciò che ho detto pocanzi intorno alla bellezza ed alla verità. Ogni poesia è scienza; ma non ogni scienza è poesia.

Ma in qual modo, escludendone la pompa, si può rivestire di sola intensità un'idea drammatica? Col distaccare innanzi tutto gli uomini da ogni specie di relazione con la natura gigante; col riguardarli più in sè medesimi, più disgiunti e indipendenti da' casi della vita. Conviensi allora sottrarli a tutt'altro impero che a quello della lor propria volontà; poichè nell'isolamento in cui si considerano, non altronde possono attingere un principio motore alle loro azioni. E siccome una volontà operante assoluta dietro i suoi intrinseci motivi, non ha che due soli sentieri a percorrere, quello del bene e quello del male, risulta evidente che, ov'essa predomini, dee tutto manifestarsi per influenza di virtù e di delitti, messi in contrasto a luttar con veemenza fra loro per soverchiarsi a vicenda. Le tendenze a porre in mostra situazioni criminose cominceranno così ad esser più franche ed ardite, per quel carattere d'impetuosità onde la dipintura del delitto, come altrove notai, riesce più drammatica di quella tutta serena e pacifica della virtù. Questa catena di conseguenze è del pari rigorosa ed indissolubile.

Lo Schlegel osserva che il Destino non è più in Euripide l'idea fondamentale del sistema tragico; ch'ei lo costringe a scendere dalle regioni dell'infinito per farlo degenerar sovente

in un capriccio del caso; che gli eroi delle sue tragedie sono esposti al dolore, ma non è già volontariamente che lo sopportano. — Quest' ultimo difetto mi sembra fondarsi in un equivoco. E dov' è mai che gli eroi di Eschilo e di Sofocle sopportino volontariamente il dolore, se noi li veggiamo luttar contr' esso indignati, fremere a' suoi colpi con alterezza, ed opporglisi tanto da renderlo più grave ed inevitabile per la loro medesima resistenza? Vi soggiacciono al certo con forza d'animo maravigliosa; ma non già con rassegnazione di volontà che piega; e non è da confondere queste due potenze sì fra loro distinte; tanto più che sul teatro non vi ha nulla di più gelido ed insensato quanto il dolore in armonia con una facoltà che la natura espressamente ha creata per combatterlo.

Ma il primo rimprovero dello Schlegel è giustissimo: il Destino in Euripide non è più il nodo invisibile a cui si ricongiunge tutta l' azion drammatica. E ciò nasce, non perchè il Destino degenera in un capriccio del Caso, questi due vocaboli essendo identici nel loro poetico significato; ma bensì perchè la sua influenza è necessariamente distrutta, quando sulla scena si accorda esclusivo impero a una volontà provocata, non dal bisogno di respingere le violenze di una forza estranea, ma da quello di combinare e dirigere essa stessa i tragici avvenimenti. Questa essenzial differenza non è mai da obbliarsi nella quistione che ci occupa: anzi essa è importantissima; e ci apre un adito sicuro a determinar le deviazioni a cui mena in generale l' abuso della filosofia nelle belle arti, e quelle in cui lasciò cadersi Euripide in particolare, a snaturar l' indole vera e primitiva della tragedia greca.

L' idea drammatica manca forse d' intensità sotto il pennello degli autori del *Prometeo* e dell' *Edipo?* E donde questa potea derivarsi anch' essa, se non dagl' impulsi della volontà, che da sè sola è principio di forza d' indipendenza? Ma, ripeto, ne' personaggi di que' due poeti è sempre volontà *resistente*, la quale supponendo l' influenza di un potere estraneo che la investe, ci addita l' uomo collocato in fondo al gran teatro dell' universo, ove la dipintura delle sue vicende tristissime dee necessariamente riunire l' intensità alla pompa, perchè esprime contrasto sensibile tra il finito e l' infinito.

Ne' personaggi di Euripide per l' opposto è volontà *operante* dietro a' suoi proprii motivi; la quale ritrovandosi per ciò isolata in faccia a sè medesima, non riveste grandezza oltre a quella che risulta dalle sue sole dimensioni: sì che l' immagine rappresentata, non avendo risalto che per la sua intensità, rimansi denudata d' ogni magnificenza drammatica.

Euripide infatti, pieno del suo preordinato sistema, cominciò la sua malaugurata riforma, togliendo all' esposizione il suo antico splendore: ei fu l' inventore del *Prologo:* onde la tragedia venne trasformata in un sermone da tempio, e spoglia della più bella fra le sue doti. Nè intendo parlar qui del prologo in generale, che, giusta il significato onde lo ravvisano tutti, non è che la poetica enunciazione della tragedia, e fa parte necessaria ed integrale dell' azione che vi si dispiega. Parlo del prologo speciale, grettamente inventato da Euripide, con cui un' Ombra, come nell' *Ecuba*, una divinità, come nell' *Ippolito,* o un semplice mortale, come in altre produzioni, vien fuora innanzi tratto a render gli spettatori avvertiti de' particolari casi che sarebbero posti sulla scena, e talvolta de' personaggi e lor genealogie che vi sarebbero introdotti. Macchina freddissima e senza alcun nobile scopo: perocchè il tragico dee far prorompere l' azione dall' azione; dove, ricorrendo a quel meschino espediente, diminuisce l' interesse della sorpresa, di che il teatro ha preciso bisogno per produrre, o almeno per accrescere e sostenere i grandi effetti della rappresentazione.

So che questo giudizio è stato fulminato da due critici dottissimi del secolo decimottavo, il Diderot ed il Lessing; filosofi avvezzi per lunga esperienza a scomporre i fatti ne' loro mille minimi elementi per indagarvi entro le mille minime cagioni: e gareggiarono amendue a scherzar sopra tutto con acre piacevolezza sul vocabolo *sorpresa*, di cui molti credeano, e confesso credere anch' io, che quella specie di esposizione, più accademica che drammatica, scemasse in gran parte, se non pur forse annientasse l' importanza e la necessità. A mettere in sodo gl' indicati principii, non sarà dunque superfluo di esaminare più da presso una opinione, la quale, per quanto possa parer singolare al semplice buon senso, è

alfin garentita da uomini celebri per autorità e per dottrina; e mal converrebbe il rifiutarla senza fondati motivi. Citerò da prima le parole del Diderot: chè il Lessing non fece che comentarle e dichiararsene propugnatore.

« Nelle favole complesse, dic' egli, l' interesse è più l' effetto dell' orditura che del discorso: per l' opposto è più l' effetto del discorso che dell' orditura nelle favole semplici. Ma e a chi mai è da riferirsi l' interesse, a' personaggi o agli spettatori? Gli spettatori non sono che testimoni ignorati della cosa: sono dunque i personaggi che conviensi avere in mira. Che essi formino questo nodo senza punto avvedersene; che tutto sia impenetrabile per essi; che si avanzino verso lo scioglimento senza saperlo: se essi sono nell' agitazione, bisognerà che io siegua e provi i medesimi movimenti. Io son talmente alieno dal pensare con la maggior parte di coloro i quali hanno scritto dell' arte drammatica, che fa mestieri nascondere lo scioglimento allo spettatore, che non crederei propormi un oggetto molto al di sopra delle mie forze, se intraprendessi un dramma in cui lo scioglimento fosse annunziato dalla prima scena, e dove io facessi produrre il più energico interesse da questa circostanza medesima. Tutto dev' esser chiaro per lo spettatore: confidente di ciascun personaggio, istruito di ciò che è avvenuto e di ciò che avviene, vi ha cento casi in cui nulla è a far di meglio quanto il dichiarargli nettamente ciò che avverrà.... »

« Si troveranno forse de' paradossi nelle mie idee: ma io persisterò nel credere che per una occasione in cui conviensi nascondere allo spettatore un incidente importante, prima ch' esso abbia luogo, ve ne ha moltissime in cui l' interesse esige il contrario. Il poeta mi prepara col segreto un istante di sorpresa; mi avrebbe esposto con la confidenza ad una lunga inquietudine. Non compiangerò che un istante quello che sarà colpito ed oppresso in un istante. Ma che diverrò io se questo si fa attendere, se veggo la procella formarsi sulla mia testa o su quella di un altro, e restarvi lungo tempo sospesa? Che tutti i personaggi s' ignorino fra loro, se si vuole; ma che lo spettatore li conosca tutti. Oserei quasi assicurare che un soggetto in cui le reticenze son necessarie, è

un soggetto ingrato; e che una favola che ne ha bisogno, è men buona di quella che può farne senza. Non se ne trarrà nulla di energico, e si sottoporrà sempre a delle preparazioni o troppo oscure o troppo chiare. Il poema diverrà un tessuto di piccole finezze, per mezzo delle quali non si produrranno che piccole sorprese: ma tutto quel che concerne i personaggi è conosciuto? Mi parrà veder subito in questa ipotesi la sorgente delle più forti commozioni. »

Ampliando questa dottrina, che abbraccia e rimescola e confonde personaggi, caratteri ed avvenimenti, il Lessing soggiugne: « Diderot non avea poi torto di dar per nuove e fondate le sue idee sulla poca necessità e sulla futilità d'ogni attendere incerto e d'ogni colpo di sorpresa il quale non miri che allo spettatore. Sono nuove, a considerarle come regole astratte;[1] ma sono antichissime in quanto agli esempii donde furono tolte. Sono nuove, perchè i suoi predecessori si attennero sempre al contrario; purchè non si mettano in questo numero Aristotile ed Orazio, a' quali non è nulla sfuggito che possa confermare i loro comentatori e successori nella lor predilezione per questo contrario, che non è sostenuto nè dalla maggior parte, nè dalle migliori tragedie degli antichi. Fra essi Euripide era così sicuro della sua impresa, che mostrava quasi sempre e innanzi tutto agli spettatori lo scopo a cui intendea condurli. Sarei quasi inclinato a prender da questo aspetto la difesa de' suoi *Prologhi* che spiacciono tanto a' critici moderni. » Eccoci ritornati alla nostra materia; e giova ripigliar l' ordine della quistione da' suoi primi capi.

Tutto dev' esser noto allo spettatore! — Ma e a chi pensa il critico dar questo consiglio? Alla seconda rappresentazione, alla seconda lettura, tutto è già noto senza il menomo equivoco. Non vi ha dunque poeta che possa volger le sue mire a tener lo spettatore costantemente al buio della disposizione

[1] Il Lessing, dando come nuove queste regole, obbliava probabilmente che parecchie decine di anni avanti che il famoso enciclopedista scrivesse i suoi pensieri sull' arte drammatica, il Boileau avea pur detto apertamente:

J'aimerais encore mieux qu'il déclinât son nom,
Et dit: je suis Oreste, ou bien Agamemnon....
Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué....

de' fatti, per fondar l'interesse di una tragedia su questa ignoranza: perocchè niuno scrisse mai opera di tal genere con l'idea che, letta o rappresentata una volta, sparisca come essere efimero, e si perda nell'obblio. Il nodo della quistione sta tutto nel senso onde si adopera il vocabolo *sorpresa:* e pare che qui siesi bruttamente confusa la sorpresa della mente con la sorpresa del cuore. Chi può confidarsi di far passare cento volte allo spirito come nuova la medesima cosa? La curiosità si appaga alla prima vista, e si spegne senza mai più rivivere: essendo questa essenzialmente la proprietà del vero, in quanto non è altro che vero.

Non dee però dirsi lo stesso relativamente al cuore. È una selce che quante volte è battuta dall'acciaio, dà sempre nuove scintille di fuoco. Un solo e medesimo genere di affezioni lo agita continuamente: essendo questa la proprietà del vero, in quanto è non solamente vero, ma è altresì bello. Ed è pur certo che tra le vie le quali menano con sicurezza a questo scopo, non ve ne ha che una di altamente idonea; quella cioè di sorprendere il cuore, di circondarlo per così dire di agguati, d'invilupparlo nella tempesta senza ch'ei si accorga da qual lato questa discenda con sì rapida veemenza. Si può dire pacatamente allo spirito: — io mi accingo ad istruirti di una verità che tu ignori; — ma il cuore si fa di ghiaccio, ove se gli dica: — ti prevengo che con questo istrumento alla mano io sveglierò in te i più patetici sentimenti. — Il miglior partito è cercar di produrre questi effetti senza troppi esordii che ne indichino le cagioni.

Il Diderot con un tristissimo abuso d'ipotesi accumulate, assume di rappresentarci gli spettatori freddi ed immobili innanzi a tutto l'inviluppo di un'azione tragica; e non altrimenti poi colpiti da simpatie di pietà che allo scoppio di un solo caso che decide dello scioglimento: onde ne trae la conseguenza, che questo caso, il quale impreveduto non ci preparerebbe se non un semplice movimento di sorpresa, preveduto c'investirebbe di una lunga inquietudine; non potendosi compiangere che un istante colui il quale è oppresso in un istante. Se non che in una buona tragedia l'inquietudine dello spettatore non sorge per solo effetto dello scioglimento:

essa svegliasi per gradi sin dalle prime scene: perchè sin dalle prime scene ei vede il turbine formarsi sul capo di un individuo, e proceder con alternative di sovrastante rovina sino al suo termine. L'ignorarsi in che precisamente una simil rovina possa risolversi, non impedisce che tutti la scorgano da lungi strepitosa e minaccevole, e che si sentano al suo solo aspetto commossi da irresistibile agitazione.

Si è tanto detto sulla necessità di dare al teatro la più grande illusione possibile. Ma su quali delle nostre facoltà si pretende operare con siffatto mezzo? Non certamente sull'intelligenza: questa non dispiega i suoi poteri se non a fronte di verità semplici e nude, e dove le verità sieno coperte di un velo, essa studiasi di squarciarlo, o si rimane in silenzio. La magia delle illusioni non tende che ad abbagliare i sensi e la fantasia: perchè son questi i soli organi intermedii a render vera ed efficace la sua azione sul cuore. Or il poeta che si avvisi di richiamarsi alla intelligenza dello spettatore, non è egli indiscretamente ingegnoso a procurarsi un giudice importuno, innanzi al quale si dissiperanno tutti gl'incantesimi? Dappoichè la rivelazione prematura di ciò che avverrà, non parla che alla intelligenza; e questa, operando con metodi del tutto opposti, è nelle belle arti la pessima fra tutte le guide del cuore, il quale sa presentir da sè gli avvenimenti, non solo per l'inviluppo dell'azione, ma e altresì per la successiva manifestazione de' caratteri. Non appena il pubblico è istruito della tempra mobile, inquieta, crucciosa di Edipo, ei già si avvede che, se a costui qualche voragine si apre sotto i piedi, il suo carattere basterà per dargli la pinta e precipitarvelo: e trema per le possibili sventure di quel personaggio, senza sapere ch'ei si scoprirebbe incestuoso e parricida.

Qual bisogno adunque di dirgli freddamente dalle prime scene quel che si può insensibilmente far passar con calore dinanzi alla sua fantasia nel corso progressivo dell'azione? Con la ignoranza degli ultimi fatti il poeta non intende preparare una sorpresa d'istruzione, ma una sorpresa di sentimento: il che prova quanto le sue vie sien diverse da quelle battute dal geometra, pel quale è necessità positiva di annun-

ziare a prima giunta i termini del problema ch' ei si propone di sciogliere. E la massima, posta innanzi dal Diderot, che tutto, se si vuole, rimanga ignoto a' personaggi, ma che tutto sia chiaro ed aperto agli spettatori, è falsa quando si riferisce agli avvenimenti, e non è vera per taluni aspetti, se non quando si riferisce a' caratteri: e dico per taluni aspetti, perchè ove si prenda in senso troppo assoluto e generale, anch' essa è falsissima. Quest' oggetto non è senza importanza; onde a chiarirlo con una breve ricerca, mi torrò a base anzi una commedia che una tragedia; chè ciò mi sembra più conveniente ai principii che intendea divolgare il Diderot sull' arte drammatica. Mi fermerò per esempio al *Tartuffo* del Molière.

Osservo da prima che in questo genere di produzioni la materia comica è somministrata, non dalla dipintura de' vizii, come da molti ordinariamente si crede, ma bensì da quella delle bizzarrie e delle stravaganze de' caratteri: chè lo scopo del poeta è qui di eccitare il riso; ed il vizio, considerato in sè stesso, ben altro che aver nulla in sè di ridicolo, è sempre dispregevole o ributtante. Quindi può servir di macchina a dar risalto alle follie de' caratteri, e non mai di fondo a sostener da sè solo un' azione drammatica. È questo precisamente il caso della indicata commedia del Molière. Il vero protagonista non è ivi Tartuffo, ma Orgone: perocchè la materia del riso è attinta, non dalla malvagia impostura dell' uno, ma dalla imbecille credulità dell' altro. Infatti svolgasi per poco l' ordine de' personaggi, e si avrà un argomento evidentissimo di questa verità.

La politica, per esempio, ha pur essa i suoi Tartuffi. In luogo dunque di un impostore in fatto di religione, mettasi un impostore in fatto di politica; o, se pur si vuole, ogni altra specie di furbo che s' industrii di trar profitto dall' altrui debolezza: la commedia avrà cangiato soggetto, ma la materia comica resta: la grossolana cecità di Orgone sarà sempre là per far ridere, sia qualunque il mezzo usato a porla in movimento. Per l' opposto, in luogo di un credulo imbecille, mettasi un uomo accorto e veggente, che immediatamente penetri nell' indole iniqua dell' impostore, e si

tenga in guardia contro a' suoi vili attentati: il soggetto si rimarrà lo stesso, ma la materia comica è cangiata, o per dir meglio distrutta; perchè non vi è più sul teatro in cui rivolgere lo scherno e la derisione dello spettatore. [1]

Ciò premesso, è facil cosa il convincersi che il malvagio carattere di Tartuffo dee rimanere ignotissimo ad Orgone; altrimenti questi non si lascerebbe sì miseramente ingannare dalle sue ipocrite apparenze di santità e di virtù: ma, per la ragion contraria, l'insensato carattere di Orgone dev' esser notissimo a Tartuffo; altrimenti ei non si attenterebbe di farne bersaglio alle sue immorali e basse pratiche. Dal che si desume in primo luogo non potersi stabilire in senso assoluto se i personaggi debbano o non debbano conoscersi reciprocamente fra loro: chè questo dipende, non da' caratteri in sè stessi, ma dalle circostanze e dalla varia direzione che il poeta imprime loro per promuovere a suo senno il progressivo sviluppo delle situazioni.

In quanto agli spettatori, non vi ha dubbio che i caratteri de' personaggi debbono esser loro indicati apertamente sin dalle prime scene; perocchè, ov' essi ignorino che Orgone è uno stolto e Tartuffo un furbo, non avranno mai ragion da ridere della credulità dell' uno nel lasciarsi soverchiare dalle insidie dell' altro. Mi ricorda di aver letto alcune riflessioni di un artista, tendenti a sostenere che la parte di Tartuffo dev' esser rappresentata in modo, che talvolta, non solamente Orgone, ma anche lo spettatore vi si illuda sino a tenerlo per uomo dabbene. Ed è il pessimo de' giudizii che possano mai darsi su questo personaggio: chè in questo caso, non più ridendosi della dappocaggine di Orgone, la commedia è traviata. Nè varrà il dire che tutto si scoprirà alla fine: perchè allora Orgone non è più un imbecille, ma un infelice; lo spettatore che si vede ingannato egli stesso, volge la derisione per l' uno in rabbia contro la malvagità dell' altro, e il buon successo che il poeta aspettavasi è perduto.

[1] L' autore ha esaminate a lungo simili quistioni, tanto dal loro aspetto drammatico, quanto dal loro aspetto morale, in un suo Saggio pubblicato in francese col seguente titolo: *De l'esprit de la comédie, et de l'insuffisance du ridicule pour corriger les défauts des caractères.*

Or la netta conoscenza de' personaggi da parte degli spettatori importa di necessità quella degli avvenimenti? Confido che i motivi poco fa tocchi di passaggio determineranno ognuno a sostener la negativa. Dappoichè la rivelazione preventiva degli avvenimenti si dirige unicamente allo spirito; e lo spirito è un organo eterogeneo a promuovere le affezioni del cuore; ed il cuore può da sè solo presentir gli avvenimenti per mezzo dell' indole de' caratteri. Lo spettatore infatti può non sapere che Tartuffo tenterebbe di pervertir la sposa del suo ospite, di rapirgli insidiosamente i beni, e di precipitarlo in una querela di stato per assicurarsi il trionfo e l' impunità: ma ei sa benissimo che in ultimo il semplice sarà vittima dell' astuto: e ciò basta pienamente a tener preoccupata e desta in lui quella inquietudine morale che il Diderot vorrebbe suscitar da prima con gretti esordii da predica.

Sopra simil contesa trovo in uno scrittore, che fioriva or son due secoli circa, il seguente nettissimo giudizio. « Che lo scioglimento, egli dice, non si prevegga se non alle ultime scene. Quando gli spettatori lo conoscono anticipatamente, essi di leggieri volgono i loro occhi alla porta del teatro, e le loro spalle agli attori, che udirono con interesse pel corso di più ore, ma di cui non più si curano allor che non hanno più nulla ad apprendere intorno al termine degli avvenimenti.... Che anzi bisogna ingannar l' attenzione del pubblico, additandogli la possibilità di uno scioglimento diverso da quello che i fatti precedenti sembrano annunziare. » Questo scrittore non è altri che Lope de Vega, il quale, stimo, è da supporsi alcun poco istruito de' mezzi più idonei a trarre prodigiosi effetti da un' azione drammatica. E quando così sentiva un uomo di cui il Calderon non potè giugnere ad ecclissar la gloria, e dovè star pago a dargli solo un formidabile rivale, non è permesso di ricusarne cecamente l' autorità.

Queste idee si possono perfettamente applicare alla tragedia. La sola sventura somministra con dignità materia conveniente a questa specie di produzioni; e fu per variarne le forme che i grand' ingegni vi aggiunsero spesso la dipintura del delitto, il quale venne per ciò adoperato come macchina

intermedia, e non come fondamentale sostegno della situazione. Quindi, se non vi è mai necessità di nascondere ad alcuno il carattere dell' infelice, può esservene talvolta a nasconder quello del colpevole, rispetto a colui che è destinato a divenirne la vittima: ed è questo, per esempio, il caso di Clitennestra nell'*Agamennone* di Eschilo. Ma la cosa è ben altra in quanto agli avvenimenti. Allor che il passato è noto allo spettatore, e che il presente gli è sotto gli occhi, non è da palesarglisi il futuro se non quando si verifica da sè a danno di coloro che ne costituiscono l' oggetto. Perocchè la tempra de' caratteri che fa presentire il naufragio, basta pienamente a svegliar gagliarda l' agitazione negli animi, senza ricorrere a un gelido avvertimento preliminare che indichi lo scoglio determinato in cui quel naufragio avrà luogo.

Ma i prologhi, dice altrove il Lessing, si possono togliere in Euripide, senza che le tragedie ove sono introdotti, ne soffrano. Ed altri dirà per avventura che sono allora superflui e da riguardarsi come oziosi esordi. Se non che a me non sembrano pur tali in Euripide. Sdegnando il prestigio de' sensi e della immaginazione, perchè voleva anzi colpire con la intensità che con la magnificenza, industriavasi di renderne inutile il concorso, e si volgea direttamente alla intelligenza per istruirla di ciò che sarebbe avvenuto; ed isolava il cuore da' suoi circostanti organi, per darsi il merito d'averlo investito di fronte; ed eccitava in esso non palpiti, ma convulsioni; ed era proclamato il terribile de' tragici, ma da' soli filosofi, avvezzi come lui a sentir per forza d' idee e non per forza d' affetti. Sia questa, se pur si vuole, la scuola della sapienza; ma non è, non fu, nè sarà mai quella della poesia. Procediamo innanzi.

Fra le mani di Euripide le parti dell' azion drammatica si complicavano insensibilmente, com' era naturale in chi, sopraggiugnendo terzo nella carriera, e trovando le anime già rapite innanzi a precedenti spettacoli, avea mestieri di maggior varietà e pienezza di circostanze per interessar l' attenzione pubblica ne' suoi dipinti. Il che senza positivo biasimo spiega in parte le ragioni onde i cori, che solamente l'antica semplicità rendeva utili e bellissimi, cominciassero a perdere

in lui della lor primitiva importanza: perocchè ove non manca spazio a provocar direttamente le simpatie dello spettatore, quella macchina può mantener pompa alla scena, ma non servir più oltre di sostegno a' bisogni dell' arte. Ma indipendentemente da questa complicazione di avvenimenti, sì visibile in molti de' suoi poemi, e che niuno vorrà condannare in senso astratto, la debolezza e talvolta la inverisimiglianza de' suoi cori non è altresì da attribuirsi a quelle sue invincibili tendenze, nel far che la volontà dell' uomo e non più l' influenza del destino somministrasse fondamental nodo ed elemento alle sue tragiche situazioni? Per un personaggio il quale opera sol perchè vuole, e con gli atti e con gli accenti rivela tutto da sè medesimo, non sembra rimanersi a far nulla di opportuno a un gruppo di esseri circostanti.

Aristotile chiamava Euripide poeta sentenzioso, in via di elogio: ed era questo ugualmente il principal merito che Socrate ammirava nelle sue tragedie. Se non che, ripeto, Socrate ed Aristotile eran filosofi, e nulla più che filosofi: nè la loro autorità ha potuto impedire che i posteri disputassero a lungo su questo lusso di massime astratte che in Euripide inceppa sovente la rapidità del dialogo, e ancor più spesso ne altera la convenienza; perocchè sembrano ivi appiccate a dar risalto, meno allo stato morale in cui si trovano i personaggi, che alla vana dottrina di cui vuol far pompa l' autore. Ma ond' è poi che le sentenze non increscono punto in Eschilo ed in Sofocle, ove se ne veggono pure a dovizia? Io stimo esserne la ragione, che in questi due poeti le sentenze si ricongiungono ad un altro ordine d' idee, ed in conseguenza vi nascono più naturali e spontanee.

A comprender questa differenza, vuolsi por mente innanzi tutto, che le sentenze, specialmente in Sofocle, abbondano sempre ne' cori, di rado ne' personaggi: e ciò spiegasi col riflettere che questi ultimi, avvolti da presso nella sventura, non possono supporsi capaci di astrazioni; laddove le astrazioni riescono ordinarie ne' primi, i quali sentono la sventura per semplice armonia di affezioni pietose. In Euripide per l' opposto le sentenze sono profuse ne' personaggi, vi si manifestano più di rado ne' cori. Ciascun vede che in cotal guisa

ei prendeva le cose a rovescio: ma quel che io stimo utile a considerare si è che questo procedere non era in lui effetto di mancanza d' ingegno, bensì di sistematica preoccupazione che glie lo facea parer conveniente e ragionevole. E ciò risulta da una osservazione semplicissima. Tosto che i suoi personaggi operavano sotto l' influenza della lor propria volontà, più che sotto quella de' casi lacrimevoli della vita, doveano mostrarsi dispostissimi alle astrazioni: perocchè, se lo sventurato sente, il colpevole ragiona; non altro essendo il delitto che la conseguenza di un sillogismo passionato; falsissimo, se si vuole, ma sillogismo sempre; onde l' uomo che risolve di commettere un atto criminoso, sceglie mezzi, prevede ostacoli, misura effetti, e vi dirige in convergenza tutte le sue facoltà fisiche e morali. A maggior prova di questo tatto, che io reputo notabile, non ci dispiaccia di prendere a caso, e nella loro più prosaica espressione, un picciol numero di sentenze in Sofocle ed in Euripide, e di esaminarne l' indole, mettendole a confronto le une con le altre.

Eccone alcune di Sofocle: — Oh quanto è tristo lo aver de' lumi, allor che non contribuiscono in nulla alla nostra felicità! — Chi mai fra gli uomini ha conosciuto altro bene se non quello di sembrare un momento felice, di godere un istante di questa illusione, e di cadere immediatamente dopo in un abisso? — Apprendete a fermare i vostri sguardi sugli ultimi giorni della vita, e a non dare ad alcun mortale il titolo di felice, innanzi ch' egli abbia terminata la sua carriera senza provare infortuni. — Chi, allor quando un Dio lo preme, può sfuggire a' colpi ch' ei gli prepara? — Gli Dei solamente sono esenti da vecchiezza e da morte: tutto il resto è soggetto al potere inevitabile del tempo. — Il tempo solo vede tutte le cose; ei sommerge l' uomo nell' avversità; ei ne lo ritrae. — In quale accecamento è colui che, mal contento di veder la sua vita limitata a un picciol numero di giorni, ne desidera di più estesi! — Spesso i giorni non si moltiplicano che per più avvicinarci al dolore. — Il sovrano dell' universo ha voluto che niun uomo sulla terra fosse libero da dolori. — Gli Dei soli han gli occhi fissi su' grandi avvenimenti; e niun mortale può prevedere quali ne saranno le conseguenze. —

Queste massime sono tutte ispirate da un sentimento vivissimo e religioso: non però di quella religione che, unicamente armata di fulmini, non sa eccitar che spavento e prostrazione servile negli animi; bensì di quella splendidissima che, rammentando all' uomo il suo nulla su la terra, gli apre, per la forza de' contrasti, le vie dell' infinito, e lo riempie di utile disinganno per le sorti di quaggiù, e di speranze consolatrici per quelle di un più esteso avvenire. Sono esse tutte ispirate dallo spettacolo dell' infortunio: sì che, non esigendo altra facoltà negli spettatori che quella comunissima di generalizzare alquanto un caso particolare, vengono come guizzi di luce a stenebrar le intelligenze anche più volgari, cui non è difficile il formarle da sè stesse, e trarne profitto agl' infelici bisogni dell' esistenza. A ciascuno è dato di sentirne la verità per l' applicazione ch' ei può farne alla sua propria condizione; e da questo aspetto rivestono in sè doti della più seducente bellezza.

Or notiamone alcune di Euripide: — Non vi è che l'uomo vile il quale non sappia arrossire. — Il malvagio sacrifica tutto a' suoi ontosi piaceri. — Un cuore onesto ritorna sempre sul cammino della virtù. — Non è lo spirito che si corrompe, ma il cuore: noi veggiamo il bene e facciamo il male; ravvisiamo la virtù e ci abbandoniamo al vizio. — Lo scellerato non può sempre sottrarsi alla conoscenza degli uomini: il giorno viene in cui la maschera cade; il tempo presenta uno specchio ove i suoi delitti si riflettono. — Allor che i grandi, fatti per servir di modello, obbliano i sentimenti dell' onore, gl' infimi non sono che pur troppo inclinati a seguire il loro esempio. — I più savi non sono quelli che sanno meglio ingannar la moltitudine con vane parole. — L' uomo dovrebbe aver due linguaggi: l' uno per la giustizia e la verità, l' altro per le circostanze; affinchè, se la sua anima trama qualche perfidia, sia egli, mal suo grado, tradito e denunziato per le vie della verità e della giustizia. — Il trono non ha incantesimo pe' savi: il potere non piace se non a' cuori ch' egli ha già corrotti. —

Moralissime al certo sono queste massime anch' esse: ma chi non vede il diverso fonte da cui Euripide le attinse? Desunte dallo spettacolo dell' uomo, non quale uscì delle mani

ingenue della natura, ma quale il fermento delle passioni e degl' interessi lo rimodellò sotto l' influenza della società civile, esse non altro esprimono che lenti e riposati giudizi cui una consumata esperienza sugli effetti delle virtù e delle scelleraggini preparò da lunge i materiali; ed a formarle richiedono tempo e filosofiche ricerche, le quali ordinariamente sfuggono alla moltitudine; e non è dato che al sapiente di farne tesoro e comporne le fila di una sistematica dottrina. L'uomo vi appare men collocato in contrasto con l'infinito, che luttante con esseri al par di lui finiti: onde, circoscrivendolo in questo abiettissimo ed angusto spazio, il poeta non sembra d' altro sollecito che d' indicargli i mezzi da scegliere per contenervisi alla meglio, senza mai innalzarlo a concepimenti che gli facciano obbliar la terra e le sue miserie.

E dominato da questi principii, non è da stupire se l' aspetto della corruzione umana, ch' ei riguardava con occhio di crucciosa misantropia, gli dettasse talvolta massime profondamente immorali o spaventevoli. Ho tralasciato di allegar esempii di questa specie, affinchè niuno mi apponga di esser io ingegnoso a denigrarne l' autore. Ma chi non fremerebbe di giusta indignazione in udir dire ad Ippolito che *il suo labbro ha giurato e non già il suo cuore?* o, in altri termini, chi avrebbe mai supposto che l' infame teoria delle restrizioni mentali, reputata proprietà esclusiva di sètte moderne, avesse pur la sua origine in un poeta greco che faceasi gloria di esser l' amico di Socrate? E guastò il carattere di quel personaggio, facendolo mentire innanzi alla sua propria coscienza: chè finalmente Ippolito tenne tanto il suo giuramento, che n' ebbe in ricompensa la morte. Sicchè il tragico non gli diè quel linguaggio fuor di proposito, che per libidine di profferire egli stesso una turpezza.

Oserò io soggiungere che a rafforzar queste misere preoccupazioni della mente, contribuiva in lui una potentissima preoccupazione del cuore? Euripide patì di amarissime ingiurie; si vide spesso ne' pubblici concorsi posposto a rivali che il favor solo esaltava, e che al certo erano men degni di lui: e la sua tempra boriosa ed irritabile gli facea scorgere un malvagio in chiunque non gli retribuisse la giustizia ch' ei

pur sentiva dover meritare da tutti: e talvolta con riprensibile difetto di modestia si esacerbava che gli venisse finanche preferito un Sofocle. Fu inoltre amico infelice e marito oltraggiato. Un uomo a cui si era congiunto co' vincoli della benevolenza, gli avea tradita la santa ospitalità e distrutta la pace domestica: ed ebbe due mogli ugualmente strane, capricciose ed impudiche, le quali influirono a turbargli la tranquillità dell' esistenza. Egli era in ciò da compiangersi: chè veramente l'esistenza riesce insipida ed importuna, quando l' amicizia e l' amore, queste due dolci e patetiche illusioni del cuore umano, si sono dissipate per sempre dinanzi a' nostri sguardi.

Ma, s' ei dava prova di savissimo, facendo una volta dire a un personaggio teatrale, che *il savio dee scegliere una donna sommessa e prudente, o rinunziare all' imeneo*, ne dava egli del pari, alimentando con le sue particolari circostanze quella sua tristissima inclinazione a non veder nel mondo e a non ritrarre sulla scena che corruzioni e delitti? Simile infatti a quei giovani sbrigliati, che al loro primo affacciarsi nell' arena sociale, avvenendosi in donne che disonorano la loro specie, ne conchiudono senza più che tutte sieno indistintamente perverse, ei concepì per sistema contra il bel sesso un odio implacabile, che ricevea fermento dalla sua fantasia inferocita, e, rafforzando i suoi astratti principii col lume di una esperienza crudele, parea quasi imporgli di vendicar sopra tutto l' uman genere le sue personali amarezze. Nè la filosofia bastò a convincerlo che il tirare conseguenze generali da fatti parziali è metodo riprovato da ogni sana logica; che nella classe virile sono anche de' viziosi, e forse in più gran numero; ch' egli stesso era pur nato finalmente da una donna, di cui la natura non lo avea chiamato ad esser giudice.

Tutte le occasioni erano quindi da lui spiate con accanita malignità per vibrar motteggi ed imprecazioni contra le donne: e non solamente senza veruna convenienza o necessità, ma con manifesto danno de' caratteri, che, per quelle forsennate declamazioni ond' egli studiavasi d' intarsiare le sue produzioni drammatiche, rimanevano il più sovente snaturati e guasti nella loro poetica integrità. E ve ne ha un tristo

esempio nello stesso Ippolito, ov' è posto in bocca ad un giovine semplicissimo ed inesperto una violenta filippica contra le donne, che appena sarebbe stata scusabile in un martire corrottissimo di tutte le insidie e di tutti i tradimenti in amore. Donde un principe, di tanta innocenza e purità di costumi quale il poeta ingegnasi di descriverlo, avea potuto apprendere quelle pretese qualità abbominevoli di un sesso di cui non avea la menoma esperienza?

La risposta è facile : aveale apprese da Euripide, il quale scacciò per poco il figliuol di Teseo dalla scena, e vi si piantò egli stesso in sua vece. E da ciò pure derivasi la costante tendenza di questo tragico a trattenersi talvolta con cinica voluttà su i piaceri sensuali dell' amore: tendenza in lui personale per le indicate ragioni, ed in cui si è da' critici voluto leggere a torto il carattere universale di tutta la poesia greca. Divenuto sordo a' più dilicati movimenti del cuore, non più egli vide nelle donne che esseri destinati a popolar le stalle di Augea · e trascurò di riflettere che, quando la virtù si apprende ad esse, non vi è sostenuta da speculazioni d' interesse, ma da impeti di una coscienza espansiva che le rende capaci di affetti esclusivi, di sacrifizi straordinari, e di un oblio di sè stesse che le innalza smisuratamente sulla natura comune, e le pone a gloria ed a conforto dell' uomo in tutte le vicende della vita.

Era inevitabile che gli effetti di queste sue malaugurate passioni divenissero, per troppa intemperanza di generalizzarli a vitupero altrui, cagioni sempre di nuovi perturbamenti al suo animo intristito, provocando i biasimi e le invettive di coloro che trovavano un simil procedere bastantemente disdicevole. Nè parlo già del solo Aristofane : perocchè la carriera di Euripide era quasi finita, quando quel mordente spirito si tolse a deriderlo acremente sulla scena. Il tragico avea precedentemente incontrato nel pubblico in massa i suoi primi e più rigidi censori. Una lutta incessante si era levata tra lui ed il popolo di Atene intorno a una condotta che offendeva a un tempo le leggi della morale e quelle del buon gusto. Più volte fu chiamato sul palco a render conto immediato delle massime indecenti o de' caratteri empii ond'ei piacevasi

di rivestire i suoi personaggi: e se ne spacciava o con qualche insidioso sofisma di dialettica, o, non avendo scuse, con l'aderire a modificare in meglio i suoi concepimenti. E una volta per siffatte imprudenze fu condotto in giudizio, da cui si sottrasse a stenti, allegando richiedersi una giurisdizione istruita delle regole del teatro per meritamente assolverlo o condannarlo. Sono sopra tutto notabili i due fatti seguenti.

Volendo giustificare il matricidio di Oreste e provarlo dettato dal solo dovere di vendicare un padre tradito, ei fa dire a questo principe, nella tragedia che porta il suo nome, che il padre è il vero ed unico genitore, e che l'uomo non esisterebbe senza padre. — E senza madre, infame Euripide? — gridò allora iratamente una voce dal fondo dell'anfiteatro ove sedevano gli spettatori. Si osservi che questa strana fisiologia, la quale riguardava la donna come passiva, se non pur del tutto estranea all'atto della generazione, era dottrina di Anassagora; e forse risaliva fino alla scuola di Talete: era divulgatissima in Grecia, senza che alcuno ne prendesse scandalo; dappoichè Anassagora fu perseguitato per imputazioni di pretese empietà religiose, e non per opinioni fisiologiche: era stata infine senza rimproveri adoperata da Eschilo nelle *Eumenidi*, il quale a difesa di Oreste pose in bocca di Apollo quella medesima assurda teoria, e l'affiancò mitologicamente della prova di Minerva, nata di Giove senza il concorso di Giunone.

E le ceneri di Eschilo erano ancor calde: val quanto dire: gli spettatori, i quali avevano veduto l'*Eumenidi* e l'*Oreste* erano identicamente gli stessi. Perchè dunque il cruccio di quell'Ateniese contra Euripide più che contr'altri? L'epiteto d'infame onde quel disdegnoso cittadino gratificò il poeta, somministra facile scioglimento al problema; vedendosi apertamente che colui non intese di correggere in Euripide un error di mente, ma piuttosto una nerezza di cuore. Conoscendo le passioni irragionevoli del tragico, ei sospettò che questi non per altro facesse sfoggio di quella dottrina, se non per prostituire e confondere nella sua bile immodesta contra le donne finanche il santo carattere di madre; e subito in

quell' anima tutt' i più nobili sentimenti si sollevarono a vendicar la natura di un oltraggio così sanguinoso.

Nell' *Issione*, tragedia non pervenuta alla posterità, Euripide conferì tempra sì nera, sì empia, sì invereconda a questo personaggio, che gli spettatori insorti lo chiamarono ad alte grida sulle scene a render conto di aver osato dar loro a spettacolo una così stomachevole ignominia. Il poeta si presentò in pubblico, e disse in sua discolpa: — Riflettete che, prima di lasciarlo partire, l' ho incatenato alla ruota. — Lo stesso avvenne nel *Bellerofonte*, tragedia similmente perduta, ove a' clamori dell' udienza contra il carattere iniquo di un personaggio, il poeta si avanzò sul teatro, e disse: — Vi ho mostro invero uno scellerato: ma attendete la fine della tragedia, e vedrete se l' ho punito come merita. —

Amendue questi racconti, l' ultimo de' quali ci è stato trasmesso da Seneca, attestano ad evidenza qual fosse il principio motore a tutte le prevenzioni di Euripide. Immaginava colpevoli esecrandi per procacciarsi la voluttà di strozzarli: coloriva delitti atrocissimi per vestir la toga del magistrato e stringer la scure del carnefice a giudicarli e punirli. Ignoro se il popolo si restasse di buona voglia contento ad una spiegazione che, giustificando il poeta di aver soddisfatto al debito della giustizia, pervertiva l' indole della tragedia, trasformando il teatro in una piazza di patiboli. So però di certo che quella generale indignazione onde si volea far espiare al poeta le massime inique o il carattere mostruoso de' suoi personaggi, fa il più bell' elogio del buon gusto e de' buoni costumi di un popolo.

Nè mi stupisce che quelle nefandigie sfuggissero a' giudici destinati ad esaminar le tragedie prima della rappresentazione, secondo le usanze ivi stabilite. Que' giudici eran sovente filosofi, a' quali non incresceva di calunniar l' uman genere per lusingar sè medesimi che essi soli avessero penetrata la natura. Ed era pur filosofo quel sommo peripatetico il quale fe' merito ad Euripide di tante profonde riflessioni sulla depravazione del cuore umano. Se non che le moltitudini, per un singolar benefizio del cielo, han poca filosofia: sentono e non ragionano; e vogliono sensazioni ampie, splen-

dide, commoventi, e spoglie di quelle tinte importune, che, mostrando esseri armati, prima del pugnale dell'assassino, indi stretti da' ceppi del carnefice, degradano l'uomo innanzi alla coscienza dell'uomo, e fan del teatro un campo di eccidii, di orrori e di turpi malvagità.

Non si compone dunque il teatro di Euripide se non di sconcezze che il buon senso condanna?—Questa conseguenza non può esser ne' miei principii; e chi si attentasse di sostenerla, sarebbe smentito dal fatto. Ho parlato delle sue sole tendenze a novità pericolose per la grandezza della tragedia. Ma il gusto del popolo di Atene era formato. Eschilo e Sofocle, incontrando la verità poetica per solo impulso di genio, aveano fondato l'arte tragica, in quanto all'idea, sopra basi invariabili. Tutti erano avvezzi a non veder sulla scena se non lo spettacolo delle grandi rivoluzioni della vita: e gli animi per una felice abitudine erano così preordinati a ricever le sole commozioni risultanti da simili quadri, che un poeta sarebbesi esposto a naufragi irreparabili, abbandonando quel sentiero, per aprirsene degl'intentati. Euripide sentì l'indole de' tempi; ed avido qual erasi di fama, l'ambizione di essere originale, anche a rischio di dar nelle stravaganze, fu in lui spessissimo vinta dall'ambizione di aver felici successi.

Era quindi impossibile che a conciliarsi gli applausi della moltitudine ei talvolta non desse opera a ingenerar prodigi, chè con quel suo straordinario ingegno assai bene il poteva: tanto più che le querele mossegli contra, di cui poc'anzi toccai, lo aveano fatto accorto che presso una nazione culta, sensitiva e impaziente di giogo, le ostinate indiscrezioni di un artista non restano mai impunite. Non per questo però ei seppe spegnere o almen condannare al silenzio quelle sue smaniose sollecitudini di riformar la tragedia a suo talento, alterandone in peggio l'indole primitiva. Anzi egli tentò continui sforzi per mandar quel suo tristo disegno ad effetto: ed usò pari destrezza e perseveranza nel prepararvi insensibilmente gli Ateniesi; onde non solamente riuscì a deporre in molti suoi lavori il germe di quelle meditate innovazioni, ma giunse altresì arditamente sino ad offrirne al pubblico de' non simulati modelli.

Un esame particolarizzato di tutte le opere che di lui ci rimangono, mi devierebbe troppo dal cammino che mi son proposto di correre. Perchè già dissi che io qui non riproduco la storia della letteratura tragica; cerco bensì di determinar l'origine ed i progressi delle due idee fondamentali in cui risiede la differenza de' generi in questo ramo dell'arte, secondo che esse rappresentano l'influenza occulta del Destino, posto in risalto dalla volontà resistente de' personaggi che ne son colpiti, o l'aperta influenza della volontà de' personaggi operante libera e sola negli avvenimenti, e per conseguenza esclusive di ogn'immagine di Destino. Debbo quindi limitarmi ad un piccol numero di esempii; ed ecco in brevi termini l'ordine onde giudico espediente di allegarli.

Distinguerò partitamente nel teatro di Euripide tre diverse specie di situazioni fondamentali; o, per servirmi del linguaggio usato nella critica della pittura, tre diverse maniere che non si lascian confondere. Nella prima, seguendo il grandioso genere di Eschilo e di Sofocle, ei serba interamente a nodo del soggetto personificato le disastrose vicende della vita, che insorte per accidente, si riferiscono per bisogno di unità poetica al cieco predominio di un Destino insuperabile. Nella seconda, cedendo alcun poco alle preoccupazioni del suo spirito, in modo però da non esporsi a naufragi, ei mischia ed alterna destramente casi accidentali e casi volontarii, che rendono l'orditura intralciata ed incerta a danno dell'interesse che l'azione parea tendere di eccitare in apparenza. Nella terza finalmente, mettendo giù la maschera senza ritegno, ei fa che tutto avvenga per effetto immediato di una volontà predominante, dagli atti della quale è al tutto escluso ogni concorso di fatalità.

ESEMPII DELLA PRIMA MANIERA.

Le Troiane. — Troia era già vinta e sconfitta: il sole non più splendeva che su i miserandi avanzi di tanta grandezza. Quelle fra le cittadine di varia età che il ferro ed il fuoco non avea spente, gemevano ammucchiate nel campo de' Greci, attendendo il loro ultimo destino.... la servitù o

la morte. Ecuba ci si offre da prima nell' abbattimento del dolore, circondata da alcune delle sue compagne d'infortunio, che cercano invano di confortarla. Sposa di Priamo, madre di tanti principi, regina di sì florido stato, che le rimane di tanta prosperità? La disperazione di esserle ancor dato di sopravvivere a così orribili rovesci. Spandesi la nuova che nelle tende di Atride si stan gittando le sorti per dividere fra i capi dell' esercito le spoglie della vittoria; ed altre donne accorrenti fra le strida della desolazione vengono a riunirsi ad Ecuba per udir con lei la lor fatale sentenza. Giugne infatti l'araldo Taltibio ad annunziar loro che le parti son fatte. Polissena era stata sacrificata sulla tomba di Achille, e la madre lo ignorava: fra le rimanenti di quella regal famiglia, Cassandra è destinata schiava di Agamennone, Andromaca di Pirro, Ecuba di Ulisse, altre di altri. I decreti di una inesorabile fatalità son compiuti: l'araldo sollecita tutte a trasferirsi presso i loro rispettivi padroni, perchè l'ora di abbandonar per sempre que' lidi già suona.

In mezzo all' universale compianto si veggono scintillar de' fuochi in una delle tende riserbate ad altre schiave; e da prima si crede che queste vi abbiano appiccato l'incendio per farne rogo a sè stesse e disperatamente perirvi. Ma il sospetto è mal fondato: è Cassandra, che, informata del suo destino e della intenzione di Agamennone di farla sua segreta sposa, non ostante il di lei carattere sacro di sacerdotessa di Apollo, vien sulla scena scotendo in un profetico delirio delle fiaccole accese, quasi a celebrar quelle future sue nozze con un simbolico epitalamio: la sua finta gioia non è che l'espressione di un dolor concentrato che la mette fuor di sè stessa, e predice tutt'i mali da cui saranno oppressi i carnefici della sua stirpe, e sopra tutto gli Atridi. Ella dà l'estremo addio a quella madre sventurata, che, compresa di orrore alla idea di appartenere al più vile ed al più odiato de' suoi nemici, sente il cuore spezzarsi a quella crudele separazione: le forze della vita le fuggono, come per istantanea e micidiale percossa; nè riprende i suoi sensi smarriti che per misurare ancor di più la voragine degl' infortunii in cui si vede miseramente piombata.

Andromaca sopraggiugne, tratta col suo figliuolo Astianatte verso le navi di Pirro: e il suo incontro con Ecuba mette nuova pietà negli spettatori per la loro tragica situazione. Ella per la prima volta rivela in termini aperti la deplorabile fine di Polissena; e chiama felice quella donzella di essersi almeno sottratta con la morte alla servitù. Usando di un linguaggio degno della sua condizione, ella trova ancor forza da porger conforto a quella oppressata regina, che alla novella del sacrifizio della figliuola, da lei sinora ignorato, è come incenerita da un fulmine. Ma la vista di quel fanciullo innocente, unico rampollo di tanti re, sembra infonder qualche coraggio in amendue, quasi scorgessero in esso la speranza di una futura vendetta. Questo raggio di consolazione è però anch'esso passeggiero e bugiardo. L'araldo viene a strappar dalle braccia materne Astianatte, che i Greci han recentemente deliberato di precipitar dall'alto di una torre, per compiere in lui l'esterminio della razza di Priamo. A quest'ultimo eccesso di barbarie il dolore di quelle infelici non ha più limiti: l'abisso spalancato sotto i loro piedi è meno spaventevole.

Il feroce Pirro manda per Andromaca, onde s'imbarchi senz'altra dimora; e le niega finanche il tempo da poter seppellire il figliuolo, di cui avea raccolto i sanguinosi avanzi. Ella parte in disordine; e, a fin di provvedere a questa pietosa cura, ne invia il cadavere ad Ecuba, e con esso lo scudo di Ettore per servirgli di feretro. I lamenti funebri della regina, cui fanno eco le sue desolate compagne, spandono sulla scena un lutto a niun altro uguale: e mentre son tutte intente a compiere quel religioso uffizio, vortici di fiamme s'innalzano a un subito sugli edifizi che ancor rimaneano della città conquistata. Uomini con fiaccole divampanti alla mano affollansi furiosi ad accrescer esca all'incendio: sono greci soldati, che per ordine de' loro capi dan compimento alla distruzione, prima di sciogliere da quei lidi. In tanta confusione di esterminio finale gli araldi accorrono ad affrettar le donne alla partenza. Ecuba vuol precipitarsi nelle fiamme per terminarvi una vita lacerata da così atroci tormenti: ma, rattenuta a tempo, è tratta con forza lunge da quello spettacolo

tremendo: e la scena si chiude con le grida di tante vittime, e con l' ultimo crollo di una città famosa che riman sepolta sotto le sue proprie rovine, dopo aver servito di rogo a' cadaveri di coloro che l' aveano difesa.

Nella esposizione di questa tragedia non ho curato di rammentar la scena che siegue immediatamente al prologo, ove Minerva che combattè sempre a danno de' Troiani, sollecita Nettuno di sommergere i Greci nelle tempeste, onde sieno puniti dell' attentato di Aiace, che osò calpestar la religione del suo tempio, traendone a viva forza Cassandra, la quale vi si era rifuggita per invocare il soccorso di lei. Questo episodio preliminare non si ricongiunge per alcun legame all' azion principale, e le rimane estraneo, tanto per l' empietà di Aiace, di cui punto non si parla nel corso degli avvenimenti rappresentati, quanto per la vendetta che vuol farsene, non potendo Nettuno appagarla se non dopo che i Greci si sono allontanati dalla Troade, o sia quando la tragedia è finita. Sembra quindi appiccato colà per la smania dottrinale di sfoggiar massime di giustizia, di cui niuno in quel momento è disposto ad occuparsi. Ed anche son capricciose; perchè il colpevole era uno, e la punizione cadeva sopra molti: nè quell' uno stesso era poi sfuggito al debito castigo; poichè la buona Dea della sapienza ne avea fatto bastante strazio, menandolo, come appare in Sofocle, a una morte vituperosa per mezzo di turpissime insidie.

Nè ho pur voluto accennare l' altro episodio che precede di poco lo scioglimento, in cui Ecuba, Elena e Menelao si avvengono ad altercarsi acremente fra loro. Era naturale al certo che Ecuba, imbattendosi a caso in quella donna fatale, si sentisse tratta dagl' impeti del suo dolore a caricarla d' ingiurie: ma l' autore, per intemperanza d' ingegno, introduce qnella disputa come fra persone che abbondano di ozio e di tranquillità. Elena propone di scolparsi delle imputazioni che le vengono addossate, dimostrando che alla volontà de' numi e non alla sua malvagia condotta erano da attribuirsi i disastri di quella guerra devastatrice. Ecuba si offre di far uso anch' essa della sua piccola logica, per provare il contrario con ragionamenti meglio fondati ne' fatti; e Menelao con-

sente, mentre intorno a lui tutto è in movimento per accingersi alla partenza, di assistere in qualità di giudice a quel donnesco diverbio, onde si chiarisca da qual canto sia la verità. E realmente a quel marito stupidissimo era poca una si crudele esperienza: per convincersi della infedeltà della moglie bisognava un lungo dibattimento giudiziario, sostenuto con gravità sopra un lido, e nel trambusto di numerosi eserciti, che corrono precipitosamente ad imbarcarsi.

La facilità di toglier via queste due scene, che sono da riguardarsi come semplici difetti di esecuzione, ci abilita nel resto a ravvisar nelle Troiane un concepimento meraviglioso, che appartiene al primitivo genere della tragedia. Il protagonista non è ivi un individuo, ma una moltitudine d' individui, caduti nelle più spaventevoli calamità: e ve ne ha de' prominenti ne' primi spazi del quadro che interessano più da vicino l' attenzione dello spettatore. Il personaggio di Ecuba vi s' innalza sotto forme colossali; e nella sua qualità di regina e di madre aggruppa intorno a lei tutti coloro che partecipano della medesima condizione: quel suo odio misto a disprezzo per Ulisse più che per altri, la mostra di altissimo animo, quasi a' suoi sguardi potesse divenir legittima la violenza, non mai però la perfidia. Il delirio di Cassandra è bellissimo; rammenta la Cassandra di Eschilo nell' *Agamennone*, che Euripide mirò a riprodurre con pari energia e nobiltà di disegno. Andromaca è qual conviensi alla vedova di un eroe; donna forte che geme a un tempo e spera: e l' incidente dello scudo di Ettore, inviato a servir di feretro all' estinto figlio, riesce di mirabile invenzione: finchè fu madre, ella il serbava come magico pegno di risorgimento e di avvenire; ma l' arme prodigiosa del primo difensore di Troia dovea scendere nelle viscere della terra con le sanguinose reliquie dell' ultima speranza di Troia. Le altre donne troiane vi appaiono come oggetti in lontananza, proprii a spander nuovi risalti di luce su ciò che restava di quella città rinomata, col tumulto e la confusione inseparabili da una partenza precipitosa, e chiudono portentosamente la scena, a indicar compiuta la rivoluzione ne' casi di un popolo che dall' alto della prosperità e della grandezza è rovesciato negli abissi della più ignominiosa miseria.

Le Supplicanti. — Di che sarebbe stato Euripide capace, se si fosse abbandonato a' liberi voli della sua feconda immaginazione, la tragedia dianzi esaminata bastantemente lo prova: e due simili esempii di alte combinazioni drammatiche ci verran somministrati dal suo *Ippolito* e dalla sua *Ifigenia in Aulide,* che mi riserbo di esporre tritamente in seguito per farne parallelo alle due produzioni del Racine sopra i medesimi soggetti. A render frattanto sempre più chiara la mia opinione, che non penuria di nobili facoltà, ma bensì preoccupazione di malaugurati sistemi traviò sovente questo antico poeta dalla vera sublimità teatrale, mi giova il fermarmi alcun poco a quest' altra sua tragedia delle *Supplicanti*, da cui si rileva essere anzi tanta la forza dell' ingegno di cui gli era stata prodiga la natura, che seppe anch' egli, pari a quel che dissi aver fatto Sofocle nell' *Edipo coloneo,* aprirsi un sentiero da niun altro tentato, e concepir con felicissimo successo un ordito, che, senza uscir de' misteri della fatalità, menasse ad uno scioglimento diverso al tutto da quelli che prima di lui erano stati dati sulla scena. Rammenterò gli avvenimenti, per dar brevissimo cenno del partito che il poeta ne trasse da questo unico aspetto.

Tebe avea trionfato de' sette principi greci che l'assalsero co' loro eserciti nella guerra di successione tra i due figliuoli di Edipo: e Creonte, che, dopo il reciproco esterminio de'due colpevoli fratelli, occupava quel trono, aveva emanati ordini severi che i corpi de' guerrieri nemici, spenti nella battaglia, si rimanessero insepolti nel campo, a spregio ed esempio di una impresa che, condotta da un Tebano contra i suoi propri concittadini, egli riguardava come parricida e sacrilega. Indarno quei che sopravviveano degli abitanti di Argo, avean sollecitato con umili messaggi il disgraziato favore di poter ivi essi medesimi andare insieme, per assicurare a que' miseri la pace della tomba. Creonte con riprensibile ostinazione si mostrò sordo alle loro iterate preghiere: sì che coloro cui la recente sconfitta avea tolto ogni mezzo di difendere con le armi in pugno l' esercizio di un dritto stimato inviolabile dalle genti, si volsero a Teseo, re di Atene, perchè con l' autorità del suo nome temuto astringesse il re di

Tebe a non prolungar più oltre un divieto di sì scandalosa barbarie.

La scena si rappresenta presso al tempio di Cerere in Eleusi. Gran folla di madri argive, scortate dal vecchio lor principe Adrasto, il quale a segno di dolor sommo offresi coperto il viso di un peplo, gemono ivi riunite in atto supplice per impetrar da Teseo la cessazione di quel sacrilego attentato. Questi, che dalla vicina Atene erasi colà condotto, non prima ode i fatti, che ricusa di esporre i suoi stati a una guerra per vendicare un oltraggio provocato dalla ingiustizia degli stessi Argivi. Ma Etra, di lui madre, che lo avea quivi preceduto a porger parole di consolazione a quelle ospiti derelitte, non ha forza di reggere allo spettacolo dell'abbattimento in cui esse cadono pel rifiuto del figliuolo: e con espressioni di pietà, miste a sentimento di gloria e di onore, intercede con lui, perchè aggiunga questo nuovo titolo alla sua fama di prode, abbracciando la difesa di una causa che era pur quella della umanità e della religione. Teseo, commosso alfine da sì tenere insistenze, raduna il suo popolo per ottenerne il consenso, ed accingesi a mandare in Tebe un araldo per tentar le vie degli accordi prima di ricorrere alla violenza.

Ma Creonte, il quale non ignora gli avvenimenti e cerca di prevenirli, invia pur egli un araldo in Eleusi a pretendere che quelle donne vengano subito espulse dal territorio di Atene, e che niuno si attenti di prestar loro un patrocinio pericoloso. Alle arroganti maniere di questo personaggio Teseo s'irrita, e scacciatolo dal suo cospetto, mettesi alla testa del suo esercito, e corre a portar guerra feroce a' Tebani. Dopo alcun breve tempo un messo giugne a narrar partitamente la battaglia già data, il trionfo conseguito, e l'ordine posto da Teseo che i corpi de' sette principi fossero trasferiti in Eleusi per arder loro il dovuto rogo, e quegli degli altri guerrieri senza indugio sepolti nelle valli del Citerone. A tal nuova, le Argive formanti il coro, che nell'intervallo eransi mostre agitate da tutt' i timori che l'incerto esito della spedizione facea naturalmente nascere, si abbandonano a' più patetici canti: ed Adrasto, il quale vede i sette feretri appressarsi, va loro incontro a mani spante per inondarli delle sue

lacrime, e gioir del tristo conforto di potere alfin rendere a quelle anime gli estremi onori.

Reduce vittorioso in Eleusi, Teseo chiede di conoscere i nomi e i fatti di quegli eccelsi estinti: transizione artificiosa, che, menando Adrasto ad intessere una specie di elogio funebre per ciascun di essi, accresce il lutto della situazione, e la riveste della più lugubre pompa. Un'ampia pira è intanto eretta indi non lunge per ardere i corpi, eccetto quello di Capaneo, il quale è riguardato come sacro da doversi ardere in separato rogo, perchè spento non dal ferro nemico, ma da' fulmini di Giove, per le sue tante iniquità sotto le mura di Tebe. Ed il poeta seppe giovarsi di questa circostanza, introducendo Evadne vedova di quell'indomito, la quale sopraggiugne ornata di splendide vesti, e risoluta nel delirio del suo dolore di non sopravvivere al marito. Non prima infatti ella vede accendersi le fiamme, che vi si lancia con forte animo, non ostante le sollecitudini pietose del vecchio padre, che l'avea quivi seguita per tentar di distorla da sì disperato proponimento. La scena si chiude con l'apparizione di vari fanciulli, i quali, confondendo i loro gemiti co' lamenti del coro, si apprestano a riprendere il cammino di Argo, recandosi in grembo le urne ove sono raccolte le ceneri de' loro infelici parenti.

Questa tragedia giunse alla posterità alcun poco guasta nel dialogo, e forse ancor mutilata in qualche sua parte; perchè, in luogo di cinque, non ha che soli quattro di quei sentiti riposi in cui i moderni ravvisano una specie di distribuzione di atti che i Greci non conobbero. Ed offre pur essa nel suo tessuto, di quelle deviazioni alle quali, per libidine d'ingegno, tanto Euripide si piaceva. Dopo l'ultima scena, per esempio, sì bella e compassionevole in sè stessa, ei ne appicca un'altra, ove Minerva scende a bella posta dal cielo, per ingiungere a Teseo di non lasciar partire Adrasto, se non dopo aver fatto alleanza con lui e preso giuramento che Argo non romperebbe mai guerra ad Atene. Per quanto la intrusione di questo episodio finale sembri essere scusata dallo scopo politico che vi traluce, la sana critica non può riguardarlo se non come importuno e mal collocato in una circo-

stanza che vien grave di severità per ben altra indole d'immagini e di affetti. Eschilo anch'egli toccò nelle sue *Eumenidi*, col medesimo scopo, di questa federazione fra gli Ateniesi e gli Argivi: ma ivi lo scioglimento il comportava, e qui vi rimane discorde. Dopo una funebre cerimonia, l'animo dello spettatore non dee potersi trovar molto disposto a veder discendere un nume dal cielo per suggerir solamente la negoziazione di un trattato diplomatico.

Così nella scena del secondo atto fra l'araldo tebano e Teseo, il dialogo si apre con una strana discussione che trasforma il teatro in un liceo da sofisti. L'araldo si mostra, e domanda del re di Atene: — lo cercheresti invano, risponde Teseo; questa città è libera, ed il poter sommo è fra le mani di tutt'i cittadini. — L'osservazione è bizzarra; essendo pur certo che indipendentemente dalla natura del governo, di cui non era ivi punto quistione, gli Ateniesi a quei tempi aveano un principe, al quale il Tebano era stato incaricato d'indirizzarsi. E se il poeta volea con ciò dir cosa lusinghiera ed onorevole agli spettatori suoi contemporanei, bisognava almeno fermarsi a quel motto e passar subito ad altro. Ma ecco l'araldo, che nell'udire un siffatto linguaggio monta in collera, e scarica ex-abrupto una violenta filippica in versi contra ogni specie di democrazia; e Teseo che, trattandolo da ciarliero, glie ne rimbecca un'altra, lunga presso che il doppio, contra ogni specie di monarchia assoluta. E parmi che meritassero amendue la galera per espiarvi leggiadramente la vanità del poeta; perchè una tragedia non è una elucubrazione di diritto pubblico.

Prescindendo da questi difetti di esecuzione, che io noto perchè derivati non da natural penuria, ma da voluta intemperanza d'ingegno, la tragedia delle Supplicanti è da collocarsi fra le più eccellenti dell'antichità per lo splendore della esposizione e la magnificenza del suo peregrino dettato. Il carattere altamente cavalleresco di Teseo serve di mobile a tutte le alternative dell'azione che vi si sviluppa. Nella sua qualità di re, cui l'interesse de'popoli è sola regola di condotta, ei da prima rifugge all'idea di esporre il suo stato a'casi di una guerra per sovvenir l'altrui: ma l'anima del forte si

rileva in tutte le sue proporzioni gigantesche innanzi alle lacrime del debole; il cuore del figliuolo affettuoso batte di caldi moti innanzi alla pietà delle materne preghiere. Snudato l'acciaro de' prodi, ei va, vede, vince; ed a' nemici sconfitti, che paventano l' esterminio della città, grida con generosi sensi, che, riparata l' offesa, ei non cura prender vendetta dell'offensore; e si allontana di Tebe senza più oltre turbarne la tranquillità; ed apprestasi a compiere le rimanenti parti del magnanimo, dando egli medesimo sepolcro a' guerrieri che la sorte delle armi avea spenti, onde non sieno più a lungo in preda alle profane ingiurie degli elementi.

Ma, se Teseo è il principale agente di questa combinazione tragica, il protagonista di essa è rappresentato, non da una persona, bensì da una immagine, o, per dir meglio, da un sentimento che sembra perdersi negli abissi di quella religione primitiva, di cui la natura stessa rivelò il solenne mistero alle umane genti. Perocchè il noto principio di doversi procurare inviolabile ricovero agli avanzi mortali dell' uomo per non lasciar la sua ombra svagar miseramente inquieta per lunghi anni presso alle rive dello Stige, non è che una finzione allegorica, inventata dagli antichi istitutori della civiltà de' popoli per far concorrere le affezioni di congiunto a tener sempre sveglio nel volgo il rispetto a' corpi degli estinti. Questo rispetto è mosso pe' savi dalla sola considerazione di essere stati que' corpi augusto albergo a una scintilla celeste, la quale tornando a risommergersi nell' oceano di luce da cui fu spiccata, lascia in essi la indelebil traccia del suo divino passaggio, e così li rende cari a quei tempii che destano riverenza e terrore anche quando caduti in rovina han cessato di risonare degli oracoli di un Dio. Quindi l' idea della empietà che nella opinione generale si apprende agli spregiatori delle tombe, e quella del merito che si acquista dalla santa venerazione per esse, di cui si è inteso far mirabile spettacolo in questo dramma.

Ed a sì alto sentimento accresce ivi pompa e grandezza l' episodio della spoglia di Capaneo, in cui traspira un concetto ancor più vasto, profondo e spaventevole. Fu quegli al certo un perverso che meritava l' esecrazione dell' uman ge-

nere: ma, se Dio nel segreto dell' ira sua degnò percuoterlo di un fulmine, chi oserebbe stender l' immonda sua mano a farne più oltre vendetta, turbando in tal guisa la serenità che succede alla giustizia soddisfatta di Dio? È questa infatti che, assidendosi, quasi direi, sotto forme angeliche presso al corpo esanime di Capaneo, sembra tenerlo in sua custodia, ed imporre agli uomini di riguardarlo come sacro, pari a tutto ciò che per avventura è tocco dallo spiro punitore o rimunerante dell' infinito. Ed è pensier vero e magnifico fra quanti possa mai concepirne l' intendimento umano. Avviluppata così la fantasia dello spettatore in tutti i prestigi della religione, che rende anche più sublime l' immagine della Fatalità a cui si ricongiungono i precedenti fatti, il disperato sacrifizio di Evadne vien con bell' arte a dar risalto al quadro con qualche cosa che in mezzo a quelle ispirazioni eteree colpisca da vicino i sensi; e l' azione si compie come in una solennità di pubblica espiazione che assorbe tutte le facoltà dell' anima per trasportarla nelle regioni del più mirabile incantesimo.

ESEMPII DELLA SECONDA MANIERA.

Ecuba. — La vedova di Priamo, approdando a' lidi della Tracia con l' armata greca per contrario corso di venti, par che non avesse l' animo ingombro se non da' passati infortuni. L' avvenire, benchè desolante per l' idea del servaggio in cui dovea trarre quel misero avanzo di vita, le venia pur confortato dalla presenza di Polissena, che ad unico sostegno della sua età cadente è qui supposta esserle tuttavia a fianco. Nè al tutto spenta era in lei la speranza di veder la sua famiglia risorgere a nobile vendetta. Polidoro, ultimo de' suoi nati, trafugato di Troia fanciullo mentre ancor la guerra fervea, tenevasi nascosto nella corte di Polinestore, re di quella medesima contrada ove a caso ella trovavasi allora giunta. Ma la mano invisibile del Destino pesava ancora sul capo infelice di lei; e la morte immatura e violenta di questi due figliuoli dovea mettere il colmo a' suoi dolori. Polissena fu la prima ad esserne colpita: l' ombra di Achille, apparsa con cruccio

a' capi dell' esercito, chiedeva immolarglisi quella regale donzella; e gl' indovini prediceano infausta la navigazione de' Greci, se non si acconsentisse a placar subito col domandato sacrificio i mani di quell' eroe.

A così tristo annunzio tutte le antiche piaghe si riaprono sanguinose in quella tribolata regina. Ella implora invano il soccorso di Ulisse, a lei venuto per istrapparle la figliuola dalle braccia e condurla al già preparato altare: invano gli rammenta i ricevuti benefizi, quando egli introdottosi di furto in Troia, miseramente vi periva, se ella non gli procurava scampo e salvezza.[1] Il cuore di quell' astuto malvagio è sordo alle grida della pietà e della innocenza. Polissena, istruita del fato, sen duole, non per lei, ma per la madre afflittissima: si arma nondimeno di maschio coraggio; sdegna, per conservar vita, di scendere a vili preghiere, e porge il collo alla scure con tanta fermezza e dignità, da far fremere di rammarico e di commiserazione i suoi medesimi carnefici. L'araldo Taltibio viene a darne il lacrimevole ragguaglio ad Ecuba, la quale trovando nella stessa acerbezza de' suoi mali forza da sostenerli, e vedendo con quale altezza d' animo la non degenere donzella seppe incontrar la morte, chiede di arderle il rogo ella stessa, ed invia le sue donne per alquanto di acqua pura, a fin di astergerne il corpo sanguinoso, secondo le usanze e i riti religiosi de' tempi.

Ma quelle disgraziate le traggono innanzi un cadavere che le onde aveano respinto al lido: ed ella riconosce in esso il figliuolo Polidoro, che l' infame Polinestore, al primo grido della total rovina di Troia, avea ucciso e fatto gittar nel mare, per impadronirsi de' tesori che insieme col giovine principe erano stati riposti appresso di lui. Spettacolo crudele che la mette in delirio come furiosa baccante! A chi mai ricorrere contro sì atroce attentato? Uomini e Dei se le erano da gran tempo dichiarati avversi. Quel mostro che le avea sì empiamente calpesta la fede giurata, trovavasi alleato de' Greci; ed

[1] Omero nell' *Odissea* non rende consapevole che la sola Elena del furtivo ingresso di Ulisse in Troia, e le fa serbare un profondo silenzio. Euripide, a prepararsi una bella scena, ha qui supposto che pur Ecuba ne fusse a parte, e che per generosità di animo cooperasse alla salvezza del re d' Itaca.

Atride, che, avuto contezza dell'enorme caso, ne rimane inorridito, non osa però irritarsene. Pure, a richiesta di quella desolata madre, volendo serbar le apparenze di una sterile giustizia, senza commettersi a pericoli di nuove guerre col re di Tracia, le concede vilmente di prenderne da sè vendetta, sicuro nel suo animo di dover ciò riuscire impraticabile a donna schiava e derelitta.

Allora Ecuba fa passar le sue furie nel petto delle sue compagne di sventura. Col pretesto di affidare a Polinestore un gran segreto, lo invita a condursi co' figliuoli nelle sue tende. Ivi adescando l'ingordo con la finta promessa di porre nuovi tesori nelle sue mani, lo disarma con artifizio, e scaglia contr'esso le sue già prevenute seguaci, le quali dopo aver messo in pezzi i suoi figliuoli, privano lui della vista. Atride accorre allo strepito, e rimprovera la regina di quell'eccesso di barbarie: ma, udendone poi le difese, e considerando forse che Polinestore non era più in istato di nuocergli, dichiara essergli ben meritato quello strazio, avendo egli commesso l'assassinio per sete d'oro, e non, com'egli si studiava di far credere, per servire alla causa de' Greci. A queste parole il cieco Trace scoppia in imprecazioni amarissime, e, quasi a vendicarsi di tutti, predice la morte di Cassandra, già favorita schiava di Atride, l'eccidio di Atride stesso appena sarebbe giunto in Argo, e la prossima distruzione di Ecuba, che nel corso del viaggio sarebbe stata balzata giù nelle onde dall'alto del navilio che la conduceva.

Molti han già notato esservi un'azion doppia in questa tragedia: ed in ciò io non vorrò giustificarla; benchè l'apparenza di unità che il personaggio di Ecuba le conferisce, mi sembri nascondere un simil difetto, tanto almeno da renderlo poco rincrescevole. Ma quel che io reputo inescusabile, è che l'azione, sia una o doppia, contiene due opposti generi d'idee. La sventura di Polissena è altamente tragica, perchè rannodasi alla influenza del Destino: quella di Polinestore non è che atroce, perchè derivante tutta da umana opera. La situazione da questo aspetto non rappresenta che un delitto punito; e la vendetta è crudele quanto l'offesa. E l'autore lo sentiva egli stesso: perchè, non pago della eloquenza de' fatti,

volle aggiugnervi l'eloquenza delle ragioni; e dopo aver costituito giudice Agamennone a udir le accuse e le discolpe delle parti, gli fa pronunziar la sentenza che dichiara ben meritata a quell'avido malvagio la punizione inflittagli dalle Troiane. Scena di tanto ancora più inutile, in quanto che lo spettatore già sapea tutto, e non era mestieri condurlo innanzi a un tribunale straordinario per chiarirlo sull'indole degli avvenimenti. È dunque un misto informe di sventure accidentali e disastri procurati, che mal si accordano fra loro. Lo strazio di Polinestore c'inorridisce senza impietosirci, perchè lo veggiamo ne' termini della giustizia: e tanto varrebbe lo averci mostro un assassino sulle forche.

Oreste. — Era il sesto giorno da che la rea vedova di Agamennone era stata uccisa dal figliuolo. Il popolo, che già si riuniva in assemblea per dar contra costui sentenza del parricidio commesso, avea interdetto ad ognuno di favellargli o di concedergli asilo; ed affinchè a sottrarsi dalla dovuta pena non si attentasse di fuggire altrove, gli avea circondata la reggia di armati. Tormentato dalle furie vendicatrici, ei mostrasi nel vestibolo, disteso sopra un letto di dolore, ove miseramente languiva da che fu per lui consumato il fatale misfatto. Elettra sorella di lui, che del continuo gli era stata da presso afflittissima per confortarlo, vedendolo per poco assorto in una specie di letargo, esortava diligentemente al silenzio le donne di suo seguito formanti il coro, perchè l'infelice traesse da quell'intervallo di quiete alcun ristoro alle abbattute sue forze. Oreste alfine si sveglia gemendo dal fondo delle sue viscere, e chiede pietoso aiuto a poter ivi rilevare l'infermo suo corpo, estenuato dal digiuno e dall'affanno che lo divorava; e dopo un dialogo in cui sono espressi al vivo i danni del passato, i pericoli del presente e i terrori dell'avvenire, che gli eran comuni con quell'affettuosa donzella, ei la prega di ritrarsi nelle sue stanze a prendervi alcun riposo, bastando le seguaci di lei a porgergli frattanto assistenza e sollievo.

Aperta così l'azione con apparato lugubre del pari e magnifico, Menelao, che, ito errando per lungo spazio dopo la caduta di Troia, avea potuto alfine abbattersi ne' lidi della

Grecia, giugne in Argo per vedervi i nipoti. Elena sua moglie vi era entrata di furto la notte precedente per non esporsi agli occhi di un popolo che la odiava come cagion prima di sì luttuose vicende, e si tenea chiusa nella reggia con sua figlia Ermione, che vi dimorava già ospite sin da che rimase orba della madre pel rapimento di Paride, e del padre pe' bisogni della guerra. Scontrandosi con Oreste, Menelao è atterrito allo stato deplorabile in cui lo trova: e mentre chiede più minuta contezza degli eccidii che avean deserta quella regal famiglia, il vecchio Tindaro, padre di Elena e di Clitennestra, gli viene incontro: e, alla vista di quel parricida, scagliasi contr' esso in ingiurie e maledizioni: non soffre che alcuno si attenti a scusarlo di aver bagnato le mani nel sangue di una madre, benchè colpevole; e giura ch'egli stesso solleverebbe il popolo per lapidarlo con la complice sorella, ad eterno esempio di tutti i malvagi.

Oreste, vedendo partir Tindaro crucciato, si rivolge sommesso a Menelao, e rammentandogli i sacrifizi di sangue fatti da Agamennone per vendicarlo degli oltraggi di Paride, lo prega, poichè trovasi avventuratamente in Argo, a prender la difesa di lui e perseverarlo da una morte così ignominiosa e crudele. Ma colui, non di altro sollecito che di sè stesso, risponde non aver forze da opporre al popolo inviperito; e si ritira protestando non poter altrimenti che con parole di prudenza e di commiserazione intercedere a favor suo: sentimento di sterile pietà, che Oreste amaramente dispregia, e che tradisce la bassezza d'animo di quel pusillanime e snaturato congiunto. Pilade intanto, che Strofio suo padre avea bandito dalla Focide, perchè complice dell'eccidio di Clitennestra, erasi ritornato furtivamente in Argo per sottrarre l'amico del suo cuore all'imminente pericolo, o risolutamente perir con esso. Udendo che i cittadini eransi già riuniti per condannarlo, egli esorta Oreste ad affrontar con coraggio quella frenetica rabbia, potendosi in tal modo, se non salvarsi, cadere almeno da grande; e, indottolo a presentarsi all'assemblea per difendersi, lo toglie da quel luogo, e reggendolo con le sue braccia, lo mena seco arditamente al campo del giudizio.

Elettra, reduce sulla scena, intende dal coro il generoso

tentativo a cui si erano determinati Pilade ed Oreste, ed esprime la profonda costernazione che l'agita in così terribile frangente. Nè rimansi lungo tempo sospesa intorno alla sorte che l'attende con l'amato fratello. Un messo sopraggiugne ansioso; e narrando minutamente la strepitosa discussione di cui egli era stato testimonio innanzi al popolo riunito, dichiara che questo avea da prima dannato Elettra ed Oreste ad esser lapidati amendue; ma che, vinto alfine da certa considerazione di rispetto per gli avanzi di una famiglia che tenne ivi regno per tanto corso di anni, avea consentito che i rei, liberi nella scelta del genere di morte, si fossero senza indugio uccisi da sè medesimi, ad espiare in tal guisa il parricidio. E Pilade ed Oreste non tardano a riapparire con l'alto proponimento di morir da magnanimi: poichè il primo, benchè straniero e quindi non soggetto alle leggi di Argo, avea promesso di correre il destino dell'amico, non avendo in sè forza da sopravvivergli: e il loro dialogo con Elettra in questi estremi momenti di un comune esterminio è bellissimo a suscitar negli spettatori le più forti simpatie di pietà e di spavento.

Pilade intanto, ebbro di sdegno contra l'iniquità di Menelao che non seppe adoperarsi per lo scampo de' nipoti, pensa come poter essi averne vendetta prima di perire: e propone trucidargli senza più la sposa per contristarlo: sarebbe ciò di facil successo, trovandosi ella nelle sue stanze, non circondata se non da vilissimi orientali, cui le loro spade basterebbero a disperdere in un momento. Oreste consente al partito, ed il coro vi applaude. Ma Elettra, non meno inferocita e più veggente di tutti, giudica doversi andar più oltre, e dirizzar quel colpo in modo che potessero trarne alcun mezzo di salute. Ermione era stata inviata dalla madre a far libazioni sulla tomba di Clitennestra: convenir quindi attenderne il ritorno, impadronirsi con insidia della persona di lei, e minacciarla di morte in su gli occhi di Menelao, se questi, che non mancherebbe di accorrere allo strepito, non interponga la sua voce col popolo a far subito rivocare la sentenza profferita contr' essi. Il consiglio della virile donzella è accolto con unanime gioia. Pilade ed Oreste penetrano riso-

luti nell' interno della reggia. Elettra rimansi col coro sulla scena, per tenerli avvertiti di quanto avvenir possa di fuori.

E mentre essa impaziente sembra voler sollecitare i due principi a compier l' opera, acutissime strida si odono da lunge: eran di Elena, che, atterrita nel veder le sue guardie uccise o disperse pel braccio furibondo di Pilade, sta china sotto il ferro di Oreste in punto di trafiggerla; e già vi periva, se l' intervento di un nume ignoto, involandola al pericolo, non l' avesse fatta sparire come per una specie di prodigio. Ermione sopraggiunge, chiedendo la cagione di quel rumore che la riempie di spavento. Elettra l' affida con simulate parole di pietà, dicendole ciò derivar dalle lacrime di Oreste, che implora l' intercessione di Elena per mitigar la emanata condanna; indi la sprona piangendo a riunire all' uopo le sue proprie preghiere a quelle dell' infelice fratello, e la introduce nella reggia ov' ella cade immediatamente fra le mani de' suoi disperati carnefici. Uno schiavo frigio, pervenuto a sottrarsi alle percosse di Pilade, vien pallido e tremante sulle scene a narrare il seguito: ma Oreste, che lo insegue da forsennato, ve lo risospinge dentro con violenza, ed egli stesso entra con la sorella nel palazzo, di cui chiude ogni adito, per vietarne a tutti l' ingresso.

Menelao, già informato di sì orribili eccessi per la voce che se ne era sparsa rapidamente nella città, vi accorre costernato; e chiede imperiosamente che se gli aprano le porte. Ma Oreste in mezzo a fiaccole accese, che gli divampano intorno, si mostra dall' alto col brando sospeso sul petto di Ermione; e minaccia di uccidergli la figliuola, di schiacciar lui sotto i massi che gli rovescerebbe sul capo, e di appiccar l' incendio a quelle case, ov' ei non si affretti a impetrargli salvezza dal popolo: e mentre Menelao, imprecando e fremendo innanzi all' imminente disastro, assorda indarno l' aria de' suoi clamori, Apollo scende dall' Olimpo; e dichiarando aver egli rapito Elena e in forma di costellazione ripostala in cielo, comanda che si ponga termine a' disordini: Menelao si ritragga a regger lo scettro di Sparta e a provvedersi di altra consorte; Oreste vada lungi per un anno in estranea contrada, e di là poscia in Atene per sottomettersi al giudizio del-

l' Areopago contro le accusatrici Eumenidi, donde assoluto ritorni a regnare nella sua patria, impalmando Ermione, e dando Elettra per sposa a Pilade; egli avrebbe cura di sedar gli ammutinati, giustificare un parricidio commesso per suo ordine, e consolidar la calma e la prosperità per tutti.

Il soggetto di questa tragedia di Euripide è identicamente lo stesso che quello trattato da Eschilo nella tragedia delle *Eumenidi*. L' estremo grado di calamità in cui Oreste è caduto dopo avere spenta la madre, costituisce l' idea fondamentale in amendue queste produzioni; e lo scopo de' due poeti è di cercare i possibili mezzi da ritrarre il loro eroe da quella voragine di tristissime vicende, per ricondurlo in sul colmo della sua primitiva grandezza. Dalla esposizione degli orditi, chi voglia per poco farne parallelo, si vede apertamente che l' azione, rapida e semplicissima in Eschilo, è più ricca d' incidenti e di alternative in Euripide. Ma qual de' due ha più felicemente tocca la mèta che si era proposta? È questo il punto che convien mettere ad esame.

Oreste in Eschilo non è straziato che da' suoi violenti rimorsi, i quali riassumono da sè soli e rappresentano tutto l' orrore del suo presente infortunio; per conseguenza il poeta, dopo aver dipinto al vivo questo deplorabile stato del suo protagonista, non ad altro tende che a liberarnelo. Per conseguire un sì difficile scopo, ei si trasporta nelle più alte regioni del meraviglioso; personifica que' rimorsi sotto la visibil forma di cinquanta furie infernali che inseguono da per tutto il parricida; lo sospinge fin dentro al più rinomato tempio dell' antichità, onde questi non trovi asilo nè anche sotto gli occhi del nume che gli fu sprone al delitto; dà loro a incitamento di vendetta l' ombra sanguinosa di Clitennestra, che con rimproveri, minacce e terribili ululati esige che un sol momento il colpevole figlio non resti sottratto a' meritati flagelli; nè altrimenti pone un termine a tanti mali che per l' influenza di un' altra possente divinità, la quale non pur prepondera col suo voto a far assolvere il reo, ma raumilia la ferocia di quelle abitanti dello Stige per dar compiuto scioglimento a tutto l' inviluppo del suo lavoro.

I rimorsi di Oreste in Euripide annunziano la situazione,

ma non la costituiscono: dopo le prime scene bellissime in cui l'abbattimento che risulta da quei rimorsi è dipinto con ammirabile vivezza, la materia tragica è bruscamente cangiata: il pericolo di esser dannato a morte dal popolo che apprestasi a giudicarlo, assorbe da sè solo e preoccupa esclusivamente tutto ciò che in Oreste può tener desta l'attenzione pubblica. E non è pericolo, ma certezza; non minaccia di probabili accidenti, ma rigoroso effetto di una cagion rigorosa. Perocchè quel popolo si compone di uomini, i quali dovendo calcar vie umane e diffinir la quistione secondo il dettato della lor coscienza, non è concepibile che assolvano un parricida: nè ci ha difesa che possa confidar d'imprimere altra direzione a un convincimento morale che nasce libero e sicuro da' fatti. Certamente una moglie che uccide il marito è rea: sarà per ciò innocente o scusabile un figliuolo che uccide la madre? Il misfatto dell'una non giustifica il misfatto ancor più atroce dell'altro. Il giudizio dunque non essendo dubbio, la condanna era inevitabile: e l'autore non vide che ciò dovea inceppargli l'azione, e rendergli al tutto impossibile lo scioglimento.

Qual risoluzione infatti può prendersi da Oreste in quella circostanza? Se, per adempiere la promessa data, ei si uccide, la tragedia rimane a mezzo, o, per dir meglio, è distrutta; poichè il suo scopo è di liberar quel principe dalla miseria morale in cui è caduto, e non di precipitarlo nel sepolcro. Come dunque serbargli la vita, e trarlo dallo stato in cui precedentemente si trovava? Il poeta crede provvedervi, sostituendo alla influenza della fatalità che parea da prima dover dominare l'ordito, quella di atti volontarii e ferocemente criminosi. Pilade propone di strozzar Elena per semplice bisogno di vendetta: espediente da cannibale: che non fa avanzar pure d'un passo l'azione. Elettra ingegnasi di persuadere esser più sano partito di cercare in quel disegno un mezzo di salute. Sta bene: ma, se, per indurre Menelao ad ottener dal popolo sentenza più mite, essi deliberano doversi minacciar Ermione di morte sotto i suoi occhi, perchè non servirsi anche di Elena nel medesimo disegno? L'esterminio di questa donna, tentato da Oreste quando Menelao era tuttavia lontano, diviene assurdo dopo l'avviso di Elettra; e

non sembra mosso che per produrre una trasformazione fantastica, di cui sfido i più sagaci a determinar l'utilità dello scopo.

Nè con tutto questo viluppo d'incidenti le cose procedono più innanzi. Dappoichè o il popolo ricusa di far grazia, ed Oreste allora trucida Ermione, appicca l'incendio alla reggia, e vi perisce con la sorella e l'amico; scioglimento senza interesse, non essendo quello a cui l'idea fondamentale dovea naturalmente condurre: o il popolo per l'opposto consente a far grazia, e Oreste allora salva sì la vita, ma il parricidio non è per ciò espiato in lui, nè sedati per conseguenza i rimorsi che costituiscono il nodo dell'azione: sì che la tragedia non termina se non per rimettere questo personaggio nello stesso stato di calamità in cui era quando è cominciata. Con l'immaginar quindi quel malaugurato giudizio popolare e tutto quel fracasso di avvenimenti che ne seguita, Euripide si è gittato in un laberinto, donde non gli è stato possibile di trovar l'uscita, se non invocando il soccorso di Apollo, il quale in tal modo accorre dal cielo, non per dare scioglimento all'azione, ma per cavar d'impaccio il poeta. E si direbbe che quest'ultima scena fosse ivi stata aggiunta da un Aristofane a titolo di satira; perchè in sostanza quel nume non interviene che per dare una lezione di buon senso ad Euripide. Alleghiamone brevemente la prova.

In questo soggetto, ripeto, non si tratta di conoscere se Oreste debba o non debba morire, ma bensì se debba o non debba esser sottratto a' rimorsi che da sè soli contribuiscono all'eccesso della sua disgrazia: dall'altro canto il poter cancellare di sì orribili rimorsi non è di opera umana, e convien rivolgersi alla potente assistenza di un nume. Ecco i due punti essenziali da tenersi ognor presenti allo spirito. Si dirà essere cosa incomprensibile che un nume si mostri a questo segno indulgente per un parricida: ma non è meno incomprensibile che un nume ordini egli stesso un parricidio. Tutto è mistero in questa favola, e in ciò dimora tutta la sua vera bellezza poetica: perchè, collocando i fatti in certo che di vago, d'indeterminato e di oscuro, essa presta forze all'immaginazione a spingersi più oltre, e ricongiungere quei casi alla

occulta influenza di un destino imperscrutabile. Quando si entra nel maraviglioso, non bisogna uscirne così di leggieri, a fin di non correre il rischio di perdersi nel vòto; perchè nel mondo delle realità non vi è nulla che possa convenientemente associarglisi. Ed Eschilo mostra di averlo pur compreso nelle *Eumenidi*, avviluppando tutte le facoltà dello spettatore in un continuo e ben sostenuto prestigio.

Or domando: a che mai tende l'apparizione di Apollo in Euripide? Non ad altro certamente che a manifestare l'assoluta necessità per Oreste di soggiacere altrove ad un giudizio più solenne, che, provocato dalle vindici accuse de' rimorsi e condotto a buon termine dal patrocinio clemente di un dio, sia vero simbolo di espiazione morale pel delitto commesso. Ma non è questo un dir nettamente al poeta, che nel modo ond' egli ha ordita la sua tragedia, non vi ha mezzo da poterla sciogliere, e bisognar quindi disfarla da capo a fondo, e ritesserla in guisa che meni da sè all' unico scioglimento di cui il soggetto è capace? Dappoichè tutto quel trambusto di giudizi popolari e di rabbiosi attentati per evitarne le conseguenze, miseramente circoscritto ne' limiti di azioni umane e di umane leggi, non cangia in nulla la condizione di Oreste. Il poeta infatti si avvide che tardi o presto gli converrebbe ricorrere al soprannaturale per chiudere la scena: se non che vi si determina in una maniera stentata e bizzarra, quasi ad avvertir modestamente sè stesso di essersi troppo a lungo impacciato nelle ordinarie vicissitudini della vita comune, a danno dell' altissimo scopo cui si proponea di giungere: onde è che a compensar gli spettatori della noia di dover fare un viaggio in Atene per veder la fine della tragedia, annunzia di aver loro preparato un bel divertimento al ritorno con la conclusione di due matrimoni, pe' quali niuno sembra in quel momento prendere il menomo interesse.

ESEMPII DELLA TERZA MANIERA.

Alceste. — Il re Admeto era stato cortese di ospitali accoglienze ad Apollo, scacciato violentemente dal cielo per cruccio di Giove. Il nume riconoscente, volendogliene render

merito, implora dalle Parche di prolungare i suoi giorni oltre al termine segnato dalla natura; e l'ottiene sotto la condizione espressa che altri consenta in sua vece di scender nell'Erebo all'ora prescritta. Chi potea con tanto poco amor di sè stesso offrirsi volentieri al proposto cambio? I suoi genitori, che per la loro vecchia età doveano supporsi i più solleciti ad accettare il generoso partito, lo avevano deliberatamente rifiutato, quasi a provare che più si è inoltrato nel cammin della vita, e più la passione di continuarla è radicata e profonda. Altro congiunto non restava quindi ad Admeto che Alceste, sua giovine sposa; la quale senza alcuna irresoluzione di spirito promette abbandonar sè stessa prematuramente alla falce della morte, purchè il soprappiù di esistenza a cui ella rinunzia, aggiungasi ad aumentar quella del padre de' suoi figliuoli. Admeto raccapriccia all'idea di una perdita sì crudele: ma l'offerta era stata immantinente accolta dalle Parche; e non era in potere umano di più rivocarla.

All'ora determinata il languore di vicina distruzione penetra lentamente nelle fibre della bella regina: tutto nella reggia è lamento e desolazione; e la donna forte, compiangendosi ne' suoi dolori, non però indica pentirsi della nobile risoluzione che li avea prodotti: i suoi sguardi agonizzanti non s'incontrano con quelli del marito afflittissimo che per inviargli l'ultimo ed eterno addio. Admeto, disperato di aver compro una lunga vita a così caro prezzo, si disponeva ad ardere il rogo a quell'incomparabile modello di tenerezza coniugale, allor che giugne ivi Ercole a domandargli l'ospitalità per una notte. Temendo il re che ove questi conoscesse la sua disgrazia, partirebbe immediatamente per non accrescere la sua afflizione, gliela nasconde con dilicata destrezza: ma non prima Ercole, il quale si era ivi abbandonato a' piaceri della mensa in separato appartamento, vien a caso informato della cagione per cui tutta la famiglia è immersa nel lutto, che dolente di aver dato opera a scandali involontarii con la sua indiscreta ilarità, corre a porsi in agguato sull'ingresso dell'Averno, sorprende la morte nel suo tenebroso passaggio, le strappa con vigore Alceste dalle braccia,

e rediviva la conduce ad Admeto, il quale appena crede all' inaspettata sua gioia.

Scorgesi al certo in questa fantastica tragedia una situazione dipendente tutta da volontà: poichè l' eroico sagrificio di Alceste non viene per concorso di casi o per l' influenza di Destino: e la impresa di Ercole simboleggia la vigile giustizia, prodiga di ricompense per tutte le azioni di straordinario merito. Ma chi vorrà garrirne il poeta? Se si eccettui la dispiacevole scena, ove il padre di Admeto sfiora la più squisita dialettica per dimostrar freddamente che ei non è tenuto a morire pel figliuolo, ed ove il figlio studiasi di provargli il contrario con la più acre irriverenza, l' autore ci dipinge nel resto con tinte splendidissime un quadro della più seducente virtù: e lo spettatore si applaude in vedervi una specie di espiazione alle tante insensate ingiurie che Euripide piacesi altrove scagliare contra le donne; indicando questa produzione di qual forza d' animo sia capace un sesso ordinariamente debole, allor che tenere o magnanime passioni concorrono ad eccitarla. Se non che sì nobile soggetto gli venne ispirato, non da morali sollecitudini di animar l' interesse pubblico per lo spettacolo delle grandi virtù, ma bensì dal solo bisogno di temperar con esso la pubblica indignazione per soggetti di ben altra indole sconci o nefandi, che le crucciose tendenze del suo spirito lo avean tratto e tuttavia lo traevano a porre sulla scena. Del che sarà prova la seguente tragedia.

Medea. — Niuno ignora la favola. Pelia per usurpare a Giasone suo nipote lo scettro paterno, lo aveva insidiosamente inviato alla conquista del vello d' oro nella Colchide, certissimo che vi perirebbe. Ed il caso disgraziato si avverava, se Medea, figliuola di quel re, invaghita subitamente di questo audace argonauta, non gli avesse procurato scampo e vittoria con le arti magiche di cui era maestra. In conseguenza di sì segnalato favore, ella divenne sua sposa, lo rendè padre di due figliuoli, e lo seguì fuggitiva nella reggia di Pelia, ch' ella fece morir con inganno per assicurare il marito da nuovi attentati, e torgli sì formidabile concorrente alla corona. Ma, costretti a sottrarsi precipitosamente alla vendetta del popolo

inferocito per quell' eccidio, si ricoverarono amendue in Corinto. Ivi Giasone, immemore che per sola opera di lei ebbe vita e mezzi di libero ritorno nella Grecia, se ne separa ontosamente, e l'abbandona con inaudita perfidia, per impalmarsi a Creusa, figliuola del re di quella contrada, il quale cercò egli stesso di rompere i primi nodi con la principessa di Colchide, per farlo suo genero. Qui comincia l'azione di Euripide.

Medea, istruita de' colpevoli disegni del marito, è in preda alla più violenta costernazione. Dall' interno del palazzo ov' ella è chiusa, s' odono i suoi gemiti fin sul luogo della scena occupata dal coro, dalla sua nutrice e dall' aio de' suoi figliuoli. Questi annunzia che, oltre all' ingiuria che le facca Giasone, il re di più intende scacciarla da' suoi stati, per tema ch' ella con le sue magie non mediti qualche colpo funesto a danno de' nuovi sposi. Non prima infatti ella si mostra sul teatro, atteggiata al più intenso dolore per la condotta di quel perfido verso di lei, che il re vien di persona ad imporle di dover co' suoi figliuoli abbandonar subito Corinto, a fin di non turbare con le sue ordinarie insidie la tranquillità di quella reggia. Medea si smarrisce a quest' altro inaspettato insulto; e implora con pianti e querele che un ordine sì duro sia rivocato: ove andrebbe, che la sua criminosa celebrità la rendesse sicura da ulteriori disastri? Ma vedendo il re inflessibile e presto ad obbligarvela con la forza; si scuote da quel primo sentimento di confusione, e chiede in atto supplice che se le conceda almeno un giorno per disporsi alla partenza. L' ottiene con minaccia di morte, se al termine prescritto ricalcitri più oltre a sgombrar la città della sua presenza: e, rimasta sola, disvela con gioia mal repressa esserle quel tempo, ch' ella impetrò ad arte, più che sufficiente a far tutti perire i suoi implacabili nemici.

Giasone, affettando voler contribuire a renderle meno aspro l' esilio, viene ipocritamente ad offrirle i suoi soccorsi. Ella in veggendolo scoppia in imprecazioni amarissime, a rimproverargli furibonda i benefizii onde lo avea ricolmo nella fatale impresa del vello d' oro, i delitti di cui erasi macchiata per servire a' suoi interessi, l' orrore della situazione ove in

merito della sua fede ei la precipita, or ch'essa non ha più nè patria, nè congiunti, nè amici. Quell' impudente le dice ch' ei deve non ad altri che a Venere i suoi successi; che, povero e rovesciato dal trono, si univa a Creusa per assicurare una miglior sorte a' figliuoli ed a lei stessa; ch' ella sarebbe ivi rimasta felice, se si fosse mostra più rassegnata; e non avesse insospettito il re, co' suoi furori indomabili. La scena è commovente per la pietà che la donna ispira, e per l' abbominio che eccita ogni frase di quel reo e vilissimo uomo. Si separano inconciliati; e Medea è tutta intesa alla già disegnata vendetta, non sembrando inquieta se non dell' incertezza dell' asilo ove in seguito rifuggirsi. Ma questo le vien promesso da Egeo re di Atene, il quale, reduce dall' oracolo di Delfo e passando in quella città, imbattesi a caso in lei, s' impietosisce alla narrazione de' suoi infortunii, e consente ad accoglierla ne' suoi stati, purchè ella vi si conduca di suo moto, ed eviti a lui la taccia di avervela egli stesso menata di Corinto, a spregio del principe che ne la scacciava.

Paga di aver questo fermato, ella manifesta senza equivoci che farebbe morir Creusa per opera d' incanti, e poscia ucciderebbe i propri figliuoli, per non lasciarli esposti, dicea, all' ira del popolo in commozione. Manda in conseguenza per Giasone: gli parla coperta, infingendosi pentita de' passati eccessi e contenta ch'ei celebri que' nuovi legami a maggior vantaggio della sua derelitta famiglia: ella ne andrebbe in terre lontane a piangere le sue sventure. Chiede solamente che i figliuoli non fossero involti a parteciparne, e rimanessero ivi con lui. Creusa potrebbe, ov' ei ne la sollecitasse, impetrargli questa grazia dal padre: ella stessa concorrerebbe ad indurvela, inviandole in dono per loro medesimo mezzo una veste ricchissima ed una corona d' oro che ancor serbava della sua antica fortuna. Il credulo Giasone gode di questo inatteso cangiamento: intercede presso la sua futura sposa; ed ottiene quel che la ripudiata moglie desiderava. Ma quei doni erano avvelenati per arte magica: e vien recata in breve l' infausta novella, che la principessa nel riceverli, vaga di adornarsene immediatamente, al solo tocco ne era rimasta incendiata; e che il re accorso alle grida lamentevoli della

figliuola, e dandosi tutto con le sue paterne cure a soccorrerla, vi era stato morto egli stesso in brev' ora.

Lieta e superba che il primo delitto era già consumato, Medea si determina di trucidar subito i figli, a lei ritornati dopo l'iniquo messaggio per darle l'ultimo addio: respinge da sè con fremito le voci della natura che alla vista di quegl' innocenti fanciulli pur con eloquenza le parlavano a tentar di distorla dal reo disegno; ed il tremendo eccidio è compiuto. In mezzo al tumulto ed al disordine in cui la reggia è involta, Giasone vien disperato e in cerca dell' empia ch' ei vuol immolare al suo furore, e in cerca de' figliuoli ch' ei confida poter preservare dagli impeti del popolo irritato: e, in udir che questi furono spenti dalla snaturata madre, ordina con maggior violenza che se gli aprano le porte del palazzo ove Medea si è chiusa. Se non che questa gli appare con insultanti parole sopra un carro tratto per magia da due dragoni alati, avente seco i cadaveri de' pargoletti uccisi. Desolato a spettacolo sì atroce, non gli rimane nella sua smania impotente che ad implorare di essergli almen concesso di dar sepolcro a quei miseri: ella lo schernisce, gli riversa sul capo le sue stesse maledizioni, e altiera di averlo scorto al colmo dell' infortunio, si dilegua, per altrove impunita vagheggiar l' immagine della sua esecrabile vendetta.

Surse voce in Atene che i Corintii avessero corrotto Euripide a fargli rappresentar Medea omicida de' suoi proprii figliuoli, per tôrre a sè stessi l' odio di quell' azione sceleratissima: chè le antiche tradizioni portavano essere stati que' fanciulli barbaramente uccisi, non dalla madre, ma dal popolo, furioso per la morte de' suoi principi. L' imputazione al certo era falsa: ma qual motivo potè indurre altri ad inventarla? In quanto a me, confesso non sapervi scorgere una vera intenzione maligna. È possibile che mentre gli Ateniesi attoniti alla rappresentazione di quella mostruosa novità domandavansi fra loro co' soli sguardi, chi avesse potuto ispirare al poeta una simile combinazione di enormità inaudite, un qualche amaro spirito avesse tronco il nodo con un subito motteggio, a farla supporre scritta sotto l' influenza, non della musa tragica, ma dell' oro de' Corintii; e che quel

detto, continuandosi ne' posteri, si fosse poi trasformato in un sospetto seriamente svegliato ne' contemporanei a carico dell' autore.

Pare infatti che si volesse allora lanciar meno sul carattere di Euripide una calunnia si facile ad essere smentita, che una riprovazione mordace sullo stesso componimento, nella quale si accordavano tutte le coscienze irritate. Nè sono poi rari gli esempi di siffatti giudizi acremente artificiosi, che rovesciano un' opera d' ingegno con un tratto di scherno o di ridicolo gittato opportunamente su colui che ne fu l'autore. Le turbe popolari che piaccionsi poco de' troppo minuti ragionamenti, sbalzano sovente in questa specie di critica risentita, di cui, senza risalire al principio che l' ha dettata, è ben difficile di comprendere il senso. Ed Euripide avrebbe perduto il suo tempo a discolparsi della corruzione addossatagli: il torto che se gli volea rimproverare con quel sarcasmo, era nell' indole stessa della sua tragedia, di cui niuno attribuir poteva il concepimento a' voli di una ben regolata immaginazione.

La tragedia di *Medea* non offre realmente che un inviluppo di delitti esecrandi, premeditati ed eseguiti in bell' ordine da personaggi esecrandissimi. Una volontà colpevole vi opera tutti gli avvenimenti, senza che il Destino, simboleggiante il concorso di casi accidentali ed impreveduti, vi prenda parte diretta o indiretta. Il re di Corinto ci si presenta macchiato del torto inescusabile di aver consentito a separar due coniugi, fra i quali non erano ragioni di discordia; e senz' altro motivo che di trovare un marito alla figlia, ed un marito nella sola forza grammaticale del termine; perocchè, essendo quel principe fuggitivo ed infelice, non poteva essere spinto a farlo suo genero per prospettive di grandezza e di fortuna. Giasone ci vien dipinto come un mostro d' ingratitudine e d' infedeltà, che dopo aver con mezzi di seduzione rapito una principessa straniera, profittato delle sue arti per fuggir morte ed ignominia, avutone successivamente due figliuoli, e toltole patria, onore e prosperità, l' abbandona vilmente all' esilio ed alla miseria, per procacciarsi stato e ricchezze con un secondo matrimonio. Al basso pre-

testo ch' ei la scacciasse dal suo letto, e le desse una rivale potente con la pia intenzione di procurarle agi e sussistenza, rispondano le donne.

Medea è una vera furia; ma non fuor di natura, sino a che trattasi di sfogar la sua rabbia contra Creusa: costei non è sedotta per inganno a dar la sua mano a Giasone: sapea che questi era legato ad altra con legittimi nodi; e la gelosia di una moglie in tal circostanza è nel corso ordinario degli umani affetti. Nondimeno il suo carattere di furia eccede ogni possibilità di natura, allor che, per odio contro al marito, porta un ferro parricida su' frutti del suo proprio seno. Parmi anzi che una madre non sia mai tanto affettuosa verso i suoi figli, che quando le restano a solo conforto della sua esistenza: e l' avversione al padre accresce, invece di diminuire, la pietà materna pe' figli abbandonati. Nè lo specioso pretesto di sottrarli così al furore del popolo, dee farci la menoma illusione: sì perchè, dovendo essi perire, una madre non è da supporsi sollecita di prevenire quel danno uccidendoli essa stessa; e sì perchè, avendo ella potuto trasportarli morti nel suo carro magico, niun vede l' ostacolo ch' ella incontrar potesse a trasportarveli vivi. Ma il dialogo dell' ultima scena mostra chiaramente lo scopo di questa inconcepibile barbarie. Volea vendicarsi di Giasone, non con la morte che spegne ogni vendetta, ma con insanguinargli l' anima per l' esterminio de' figliuoli: e lo dice con espressioni aperte, da far fremere di spavento tutte le viscere umane.

— Ma finalmente poi Medea era una strega. — Non so che sia una strega; e, comunque la si concepisca, consentirò a crederla capace di delitti possibili dettati da possibili motivi. La magia appartiene alla storia de' portenti; e l' immaginazione vi si compiace, perchè ne rimane scossa ed abbagliata: ma i portenti non si estendono fino a sconvolger tutte le potenze dell' anima, e debbono supporsi effetti sopra natura e non effetti contra natura. Il cuore ha la sua legislazione, il suo linguaggio, i suoi fenomeni determinati, di là da' quali non vi ha mezzo di penetrare ne' suoi recessi per eccitarvi simpatie contrarie alla sua ingenita costituzione. Le Furie stesse, considerate come le più crudeli ed inesorabili

di tutte le esistenze vere e non vere dell'universo, furono da tutte le mitologie della terra destinate a punir delitti contra natura, e non mai a commetterne. Veggio riunito in Medea il carattere di madre a quello di strega; e non credo che alcuno possa voler pervertirmi l'idea di madre, di cui conosco le doti positive, per istruirmi dell'idea di strega, di cui ignoro la possibilità di esistenza. E a quale fra le passioni umane parlerà lo spettacolo di due fanciulli trucidati freddamente dalla madre per l'unico motivo di straziare con violenza il cuore di un padre colpevole ch'ella abborre?

Accecato da infelici preoccupazioni, Euripide sostituiva in tal guisa lo spettacolo del delitto, che dipende da volontà consideratamente criminosa, a quello della sventura, che si ricongiunge all'immagine poetica di un Destino imperscrutabile. E il concepimento di quella empietà fu tutto di sua invenzione, a denigrar forse ulteriormente con un fatto atrocissimo il carattere di sposa e di madre: poichè, ripeto, le tradizioni popolari dell'antichità non addossavano a Medea l'eccidio de' suoi figliuoli. Sicchè quest'opera segna un'èra certissima alla prima rivoluzione che fe' discendere il teatro tragico ne' Greci dalla sua originaria altezza; essendo facil cosa il discernere che le affezioni le quali da esse risultano allo spettatore, non sono tremende, ma orrende; e di un orrore che non ha possibili archetipi negli eccessi medesimi e più straordinarii della corruzione umana. La selvaggia misantropia di un Timone sarebbesi arretrata di spavento all'idea di calunniar fino a questo segno la pretesa perversità de'suoi simili. Riserbandomi di parlare altrove delle *Fenisse*, tragedia di Euripide anch'essa calcata sulle medesime orme, credo essermi spiegato abbastanza con le precedenti osservazioni sulla tempra intellettuale di questo tragico.

CAPITOLO OTTAVO.

DELLA TRAGEDIA LATINA.

Mancanza di monumenti per decidere qual nozione gli antichi Latini si facessero della vera tragedia. — Cagioni false o mal distinte per cui i critici reputarono che questo genere di poesia non incontrasse favore presso quel popolo. — Necessità di attenersi al nudo fatto, che insigni tragedi mai non fiorirono in Roma, e di restringersi al solo esame del teatro di Seneca, apparso in tempi di letteraria decadenza. — Contraddizioni in cui caddero gli eruditi intorno all' intrinseco merito di questo autore. — Cenni sulle vicende della sua vita e su quelle del secolo in cui scrisse. — Circostanze infauste che dettero tempra e tendenze analoghe al suo carattere morale. — Conseguenze generali del sistema tragico da lui adottato: abuso de' monologhi: traviamento de' Cori: descrizioni estranee al soggetto: esagerato lusso di sentenze nefande e di arguzie di spirito. — Classificazione delle sue tragedie in tre diverse specie di concepimenti, avvalorata da altrettanti esempi. — *Edipo:* amplificazione d'immagini per riempire gli orditi. — *Medea:* tinte annerite per accrescere i risalti. — *Tieste*: orribile spinto all' eccesso per produrre novità di effetti. — Sterilità delle controversie per chiarire se queste tragedie appartengono a Seneca il filosofo, o ad altri del medesimo nome.

Per quanto voglia rifrugarsi attentamente negli annali della letteratura latina, risalendo fino all' epoca in cui la conquista della Macedonia menò con altri Greci a Roma Polibio e Panezio, e per mezzo di essi fe' scintillare i primi raggi di una positiva coltura intellettuale tra quei feroci repubblicani, è difficil cosa il concepire quali fossero ivi le origini, quali segnatamente i progressi dell' arte tragica. Non possiamo direttamente giudicarne da ciò che tentarono in questo genere Andronico e Gnevio, Ennio e Pacuvio, i quali precedettero il principato di Augusto; perchè le loro opere non sono giunte insino a noi. Lo stesso è a dirsi relativamente a quelle che furono scritte alquanto più tardi, quali, a cagion d' esempio, furono la *Medea* di Ovidio e il *Tieste* di Vario, con altre molte che le ingiurie de' tempi ci hanno ugualmente involate. Questo fatto notabile ci vien però attestato da Orazio, che alla sua età la moltitudine interrompea spesso ne' teatri la

rappresentazione di una favola tragica, per chiedere che se le desse invece a spettacolo un combattimento di fiere o una pugna di accoltellanti: ond' egli stimava che ciò scoraggiasse o distraesse i poeti dall' intraprendere quella carriera. Ecco i suoi versi all' uopo:

Saepe etiam audacem fugat hoc terretque poetam,
Quod numero plures, virtute et honore minores,
Indocti, stolidique, et depugnare parati,
Si discordet eques, medio inter carmina poscunt
Aut ursum, aut pugiles: his nam plebecula gaudet.

Il fatto dee tenersi per innegabile. Orazio lo afferma storicamente; nè può supporsi ch' ei si piacesse di mentire in faccia a' suoi proprii contemporanei, ed allo stesso Augusto, a cui quei versi erano indirizzati. Ci vorrà intanto esser permesso di non consentir di leggieri nella induzione ch' egli ne cava, dando quel disordine, vergognoso invero a un popolo incivilito, a motivo di scoraggiamento ne' poeti. È certo che una simile *plebecula* esisteva pur essa in Atene, quando la tragedia vi nacque; e, gridando d' impazienza che tal novità non avea niente a fare con Bacco, ella ben avrebbe gradito di veder piuttosto satiri, col volto intriso di feccia di vino, avanzarsi giocondi sopra ornate carrette per divertirla con racconti osceni e con ditirambi da ebbri. Non però Eschilo ne fu smagato. Forte del sentimento ardito che lo ispirava, e della profonda conoscenza che acquistato avea del cuore umano, ei seppe con la occulta seduzione operata da' suoi prodigiosi dipinti, innalzare il popolo insino a lui; e riempiendolo di maraviglia e di stupore, obbligarlo ad accoglier le sue opere co' più straordinarii applausi, per così produrre una rivoluzione istantanea nella maniera di sentire, non già guasta, ma non ancora educata, del pubblico, in fatto di tragedia.

E un simil fenomeno fu osservato poco tempo dopo, relativamente alla commedia greca. Il basso popolo, avvezzo a udir sulla scena il licenzioso linguaggio di Aristofane, e a vedervi rappresentate sconce o grossolane situazioni, benchè sempre condite di un lepore comico ammirabile, mal sof-

ferse che Cratino, cangiando sistema per la ingiunzione delle nuove leggi che miravano a reprimere quello scandalo, gli offrisse a spettacolo più decenti orditi; e un giorno andò fino a scacciarlo dal teatro con tutta la comitiva de' suoi attori. Chi non lancerebbe a piena mano i motteggi e il disprezzo su tanta corruzione di gusto e di costumi? E questo esempio frattanto non valse a scoraggiar Menandro, il quale, creando la nuova commedia, la depurò delle antiche sozzure, e ne fu coperto di lodi. Il popolo adunque s'increbbe non del decoro dell'azione, perchè lo applaudiva in Menandro, bensì del poco senno e della insipidezza onde Cratino, che era un mediocrissimo poeta, si avvisò di adombrargliela: ed era naturale, se non lodevole, ch'ei preferisse le lascivie che gli teneano sveglio ed ilare il sentimento, ad una decenza freddissima che lo facea sbadigliar di noia. Or fu il citato disordine che impedì ad un Eschilo di apparire, o non piuttosto la mancanza di un Eschilo che suscitò un tal disordine in Roma?

Questo problema non è sfuggito a' critici moderni: e, benchè tutti lo abbiano riguardato da un solo aspetto, e non forse il più sicuro, ciascuno ha pur tentato di scioglierlo a suo modo. Interpretando a capriccio, ed oltre misura estendendo il frizzo di Orazio, alcuni hanno attribuito quella penuria di tragici presso i Latini alla grande ignoranza del popolo, il quale, avviluppato nelle sole abitudini di una vita pratica e materiale, non offria stabil presa a' poeti da esaltarlo ad alti concepimenti con lo spettacolo di azioni drammatiche. Altri ha soggiunto che ciò inoltre derivasse dall'affluenza de' tanti stranieri ammessi a cittadinanza, i quali aveano trasformata la città di Roma in un miscuglio informe di nazioni senza omogeneità nelle maniere di credere, di vivere e di sentire. I più arditi alfine, risalendo a cagioni ancor più universali, han pensato spiegar l'enigma con la mancanza presso che ivi assoluta di tradizioni eroiche, di abbaglianti reminiscenze, di antichità remote, le quali, ricongiungendo l'origine delle umane razze a quella delle razze celesti, furono sì feconde di nazionale orgoglio e di spontanee ispirazioni presso i popoli della Grecia. Esaminiamo in breve ciò che può esservi di falso e di vero in queste diverse ipotesi.

Innanzi tutto, allor che gli eruditi con sì franco animo attribuiscono il difetto di tragici ne' Latini alla grande ignoranza del popolo, par ch' essi non abbiano presente di quella storia se non lo splendido periodo in cui le vacche di Evandro ivano muggliando non custodite per le strade ancor deserte di Roma. Se non che la curiosità dell' osservatore non è suscitata che dal vedere quel difetto continuarsi nel così detto secolo di Augusto, il quale vantò storici ed oratori e naturalisti e filosofi e giureconsulti di tanta eccellenza; e produsse in breve spazio di anni nobili poesie di ogni genere, se non di conio eccelsamente originale, ritemprate almeno con felicità portentosa e con mirabile forza d' immaginazione. Quando dunque con la parola *popolo* non voglia significarsi una frazione infinitesima della società, quella pretesa ignoranza in tanto apogeo di coltura intellettuale rimane incomprensibile, come l'idea di un vasto incendio che si supponga scoppiato senza materie combustibili atte a servirgli di alimento. Ed a chi volesse limitar l' accusa ad un solo oggetto, domanderei, onde tanta cecità in quel popolo per la sola poesia tragica, in mezzo a tanto e sì dilicato senso di ammirazione per tutte le altre arti gentili?

Noi ignoriamo alle opere drammatiche di qual poetonzolo il popolo impaziente facesse l' oltraggio di cui parla Orazio. Quel *si discordet eques,* che questi non obblia d' indicarne a motivo, può interpretarsi in tante maniere!.... È certo non esservi memoria che ivi fosse interrotta del pari la rappresentazione delle commedie di Plauto e di Terenzio: ed è sopra tutto nota la lusinghiera accoglienza che il primo eccitava sempre da parte degli spettatori. Taluno ha preteso che ciò dipendesse dalle troppo libere immagini onde talvolta questo comico solea rifiorire il suo dialogo: ma, non essendo questa libertà da imputarsi al nodo de' suoi orditi, è poco presumibile ch' ei fosse unicamente applaudito per l' espressione licenziosa degli ornati. Senza che il divulgato aneddoto, che un fremito di assenso e di approvaziono universale si levò un giorno nel pubblico, udendo dire a un personaggio teatrale, *Homo sum, nihil humani a me alienum puto*, prova interamente il contrario: anzi ci dà a divedere di qual gusto squisito e di

qual diritto senso morale fossero allora dotate le genti latine; poichè quel motto, riunendo in sè poetica bellezza a filosofica verità, par dettato alle muse latine nella santa scuola di Aristide e di Focione.

In quanto al concorso degli stranieri ammessi a cittadinanza, per effetto del quale si è voluto far di Roma una Babele, in cui per la diversità de' linguaggi l' uno per poco non intendea più l' altro, mi sia permesso di riguardarlo come una esagerazione di dati e di conseguenze ugualmente privi di realità. Allor che il dritto di cittadini romani concedevasi a intere popolazioni, come avvenne a molte del Lazio e prima e dopo lo stabilimento della repubblica, queste non trasmigravano subito, a guisa di mulacchie, per andarsi ad attendare nel recinto de' sette colli: e allor che si conferiva quel dritto a semplici individui, eran questi ordinariamente principi e magnati che il senato volea rendere a sè benevoli, soffregando loro quel titolo reputato, come avvenne a tanti celebri Germani, Celti ed Iberi, i quali essi stessi non sempre lasciavano le loro patrie per dimorare stabilmente in Roma. Nella sola classe de' servi, il numero degli stranieri era immenso per l' abuso delle conquiste: ma nè il teatro era instituito pe' servi o frequentato da servi, nè la potenza de' liberti usciti del loro seno, che infestarono Roma delle loro turpitudini, appartiene al secolo di cui qui si tratta. Una massa di veraci e purissime antiche razze romane esisteva dunque in quel centro di universal dominio, a cui i tragici poteano indirizzarsi con buon successo: e l' osservazione che siegue ne darà evidentemente la prova.

I latini scrittori non ebbero tutti la culla alle falde del Tarpeo; ne vennero dalle diverse regioni d' Italia, e sin dall' Asia, dall' Africa e dalla Spagna:[1] e non dettavano al certo le loro opere ne' dialetti municipali o nelle straniere favelle

[1] Cicerone, Vitruvio, Orazio, Ovidio nacquero in quel che oggi chiamasi regno di Napoli: Catullo, Livio, Cornelio Gallo, Virgilio, in quel che oggi chiamasi regno Lombardo-Veneto: Plauto e Properzio nacquero nell' Umbria, Sallustio ne' Sabini, Tacito in Terni, Persio in Volterra, Plinio il giovine in Como: Fedro fu trace, Terenzio cartaginese; e più tardi Columella, Seneca, Marziale, Lucano, furono spagnuoli, ec.

ch' essi erano stati avvezzi a balbettar nell' infanzia, ma in quella lingua nobile, purgata, numerosa, che, parlata generalmente in Roma, ogni dì s' illeggiadriva e si magnificava nelle strepitose discussioni del fòro e della tribuna. Or come spiegar questo fenomeno allor che si niega ivi l' esistenza di un fondo, e di un fondo estesissimo di ingenua romana gente, la quale avesse quella rigorosa omogeneità nelle maniere di credere, di vivere e di sentire, senza cui una lingua nè si forma, nè s' ingrandisce, nè si conserva? Era dunque per incantar le orecchie de' non Latini, che quegli scrittori avean cura di esprimersi nel più gentile latino idioma? era con la grammatica scarmigliata e con la mozza fraseologia de' Germani, de' Celti, degl' Iberi e de' Britanni di quella età, che si giudicavano meritevoli di elogio le tante sublimi opere di poesia, di storia e di eloquenza che videro ivi la luce? E può mai supporsi composta d' ignoranti o barbari quella folla di popolo che, siccome Tacito narra, uditi un giorno in teatro alcuni versi di Virgilio, tutta si levò in piedi con entusiasmo spontaneo, e fecegli riverenza come se fosse stato Augusto?

Ne' teatri di Roma erano stabiliti seggi distinti pe' consoli, pe' senatori, pe' pontefici, pe' tribuni, pe' magistrati d' ogni ordine e d' ogni specie, e fin anche per le vestali; chè sotto il principato di Tiberio troviamo un decreto del senato, con cui si conferisce a Livia il privilegio di seder tra le vestali negli spettacoli. E dee dirsi che i vecchi sopra tutto li frequentassero; essendo ivi legge antica, la quale obbligava i giovani, ovunque nelle sale degli spettacoli un vecchio si presentasse, a levarsi immediatamente in piedi, e cedergli il luogo per venerazione. Di questa massa principalmente formavasi colà dunque il pubblico de' teatri: ed a questa massa dovea senza fallo aver Terenzio la mente, allor che asseriva non esser altro lo scopo di un poeta drammatico, se non quello di far gradire al popolo spettatore le favole ch'egli ordiva; onde esclamò nel prologo dell' Andriana:

Poeta cum primum animum ad scribendum appulit,
Id sibi negoti credidit solum dari
Populo ut placerent quas fecisset fabulas.

Or io ripeto: era per lusingare un popolo di barbari e d'ignoranti che quel Cartaginese mettea tanto studio nel portar la favella de' Latini al sommo della grazia e dell'eleganza, era per lusingar barbari ed ignoranti che Lelio e Scipione, rinomati a quei giorni per saviezza, per virtù e per credito, confortavano questo poeta de' loro benevoli aiuti e de' loro illuminati consigli?

È fuor di dubbio finalmente che ad attingere svariate materie di rappresentazioni tragiche i Romani ebbero anch'essi dovizia di memorie nazionali ed eroiche; ove guerre di passioni, assedi di città, imprese di vendetta, mutamenti di stati, ratti di donne, e fratricidi e commozioni e rovesci e maraviglie di ogni specie si succedono e si confondono ad improntar di poetica grandezza le più lontane origini di quel popolo. Nè al mio soggetto fa ostacolo che quelle famose tradizioni siensi trovate spoglie di storica certezza dalla nuova scuola in questo genere, che, aperta dal Vico in Italia, è stata poi continuata dagli Alemanni. Verità o favole, storie positive o allegorie inventate per vaghezza di portenti, basta per me il sapere che eran generalmente divolgate e facean parte delle credenze pubbliche de' Romani a' tempi della loro intellettuale coltura. Per quanto infatti si tenga oggi per assurda la venuta di Enea in Italia, è pur vero nondimeno, e Tacito non isdegna di attestarlo gravemente, che la famiglia de' Giuli, perchè supposta discendere da quel Troiano, si riguardava di buona fede come del sangue di Venere. Le menti anzi con tal fervore si pascevano di siffatte finzioni, che dopo averle vagheggiate in quei vecchi canti rozzissimi che ne serbarono da prima le oscure reminiscenze, le videro un giorno con applauso universale rinfrescate di sì egregi colori ne' quadri dell'Eneide, la quale può da questo lato considerarsi come un vasto tesoro delle più remote antichità latine.

E se non vi ebbe tra' Romani quella profusione di celesti discendenze onde i Greci avean abbellite le origini delle loro più insigni razze principesche, pur nondimeno una illusione prestigiosa, capace ivi d'imprimere forte movimento a tutte le facoltà poetiche, preoccupava tenacemente gli spiriti. E fondavasi nell'immagine di Roma, per memorandi oracoli ri-

guardata come potenza eterna, invincibile, dominatrice; innanzi a cui tutti i popoli della terra doveano tardi o presto piegar la fronte sommessi; che i numi stessi del cielo non aveano forza di abbattere; che la religion civile avea riposta finalmente a simbolo d' immensità fra le tenebre misteriose onde nell' Olimpo era inviluppato lo stesso Destino. Sicchè ad un Romano bastava il tenersi parte integrale di questa città per credersi di discendenza più che celeste, e trovar nell' esaltazione di così nobile sentimento l' alito animatore di tutte le grandi imprese nelle arti della pace, come in quelle della guerra. E a far della tragedia una creazione indigena, oltre all' abbondanza delle loro nazionali antichissime vicende, oltre a quel fermento di orgoglio che l' immagine di Roma suscitava in tutti, i Romani ebbero il medesimo o primitivo impulso che per facili associazioni d' idee la fe' nascere dalle feste di Bacco ne' Greci; avendo pur essi posseduto in certa guisa i loro Epigeni e i loro Tespi negli autori di quelle rinomate favole Atellane, che veniano rappresentate sopra palchi ambulanti nelle pubbliche solennità.

Rimosse adunque come false o mal distinte le spiegazioni addotte sinora intorno all' oggetto che ci occupa, e sino a quando da' ricercatori dell' antichità non ne sieno poste innanzi delle meglio fondate, a me non resta che di attenermi al nudo fatto, quello cioè che grandi e veri tragedi mancarono assolutamente a Roma per trasportar l' animo anche de' più ritrosi nella sublimità di questo genere di produzioni; e non convenir quindi trattar con troppo di asprezza il popolo che osò farsene beffe. Nè poi questo fatto è realmente unico: chè lo veggiamo più volte ripetuto nella storia delle lettere moderne. Or domando: trovandoci spiacevolmente arrestati dalla penuria di siffatte opere presso i Romani della età di Augusto, scenderemo noi ad attinger ivi contezza di quest' arte dal solo teatro di Seneca, apparso in tempi ne' quali, non che annientata ogni reliquia dell' antica virtù, libertà ed altezza di sociali condizioni, la stessa lingua che risonò con sì dolce fremito ne' versi di Catullo e di Orazio, di Lucrezio e di Virgilio, era caduta quasi che pienamente nel fango?

In verità, se per avventura il popolo romano potesse ri-

sorgere alcun poco da quel sepolcro che si erge smisurato al par di lui nella immensità de' secoli, e ricollocarsi gigante qual era nel periodo della sua letteraria grandezza, non so se oserebbe assumer senz' onta titoli di gloria per l' arte tragica, indicando unicamente codesto suo retore famoso, che rubò non saprei donde la maschera di Melpomene per introdursi sconosciuto nella schiera degli eminenti e benemeriti cultori di lei. Eppure, avendo egli acquistata una celebrità che nel suo genere assomigliasi di molto a quella di Erostrato, non è più concesso a' di nostri di tacerne, senza destar maraviglia ne' più timorati. Ognun rammenta che il Corneille, il Racine e l' Alfieri, benchè, grazie alla dirittura delle loro menti, uscissero incontaminati dalla compagnia di questo autore, non però sdegnarono di corteggiarlo: ognun rammenta che fra quei veterani dell' erudizione classica, i quali dal decimoquinto secolo in poi attesero con sì lunghe vigilie a impinguar di chiose, di comenti e di elucubrazioni d' ogni specie tutte le opere de' Latini, i più valenti si fecero suoi campioni. Ma vi è alcun lume a trarre dall' autorità di questi ultimi, quando noi li veggiamo per troppa carità di patrocinio avvolgere i loro panegirici in mille ampollose stranezze, e storti giudizi; e contraddizioni evidentissime? Eccone in breve alcun passeggiero esempio.

Giulio Cesare Scaligero sostiene che le tragedie di Seneca non sono per maestà in nulla inferiori a quelle di tutti i Greci, e che anzi per ornamenti e per grazia superano di molto le tragedie di Euripide. Questa bestemmia, uscita francamente dal labbro autorevole del patriarca de' dotti, non fu combattuta nel suo general dettato: ma i confratelli di lui della medesima scuola non si peritarono d' indebolirla, accapigliandosi bizzarramente fra loro per emendarla ne' particolari. Non si può senza rimanere attoniti percorrere quel che ne scrissero a vicenda Giusto Lipsio, Daniele Einsio, Giuseppe Scaligero, ed altri moltissimi che sarebbe infinito il citare. Uno trova la *Tebaide* sì bella da crederla degna del secolo di Augusto; l' altro prendendo scandalo di questo giudizio, la estima indegna della stessa penna di Seneca. Questi antepone la *Troade* a quanto sul medesimo argomento ci ha

di più alto fra i Greci; quegli la dichiara bruscamente opera di un poeta da bettola. Qui si esalta come magnifica l'*Ottavia*; là si deprime come la più vil cosa della terra. E avvisi di tal sorta, non pur diversi, ma del tutto opposti fra loro, basterebbero da sè soli a spandere il discredito su quel teatro: perocchè il bello è uno, come il vero; e la natura dotò gli uomini, con più o meno di ampiezza, ma indistintamente tutti, della facoltà di scernerlo dovunque splende: sì che dissensioni così risaltanti non possono altrimenti spiegarsi, che attribuendole tutte a un inesplicabile delirio.

Noi non vorremo a ogni modo, usando di un metodo che il buon senso condanna, nè accoglier cieche prevenzioni contra il teatro di Seneca, sol perchè i giudizi che se ne fecero da molti sono fra loro contraddittorii; nè cercar troppo innanzi ne' motivi da cui que' giudizi medesimi derivarono in tempi ne' quali era vastissima l'erudizione, ma non ancor nata la critica. Astretti a parlarne un po' minutamente, non foss' altro per indicarlo a' giovani poeti come uno scoglio funesto, a cui senza pericolo di naufragio non è lor permesso di avvicinarsi, il nostro cammino intorno a questo autore sarà più spedito e più breve. Indagheremo da prima di qual tempra fossero le potenze costitutive del suo ingegno, le tendenze morali che il dominavano da presso, le filosofiche dottrine ond'era inflessibilmente preoccupato, e qual necessaria influenza esercitassero le particolari circostanze del secolo in cui visse, a rafforzare ed estendere queste predisposizioni del suo essere. Scendendo in seguito all' esame imparziale de' fatti, ci avverrà forse di scoprire ch' ei fu il discepolo ingegnoso nelle cui mani ebbero sviluppo ed incremento i germi delle innovazioni di cui Euripide fu l'inventore; e ch' egli pervenne ad esagerarle ne' più strani modi, a crearne delle più mostruose ed ardite, ed a svolger così l'attenzione pubblica dalle originarie bellezze ond'Eschilo e Sofocle aveano rivestito questo ramo dell' arte.

In assai fresca età Seneca era stato condotto di Cordova sua patria nella capitale del mondo; e correano forse gli ultimi anni del regno di Augusto. Vi fece i suoi studii sotto la direzione di quei celebrati retori e filosofi, i quali prendean

vanto d'insegnare a' loro allievi tutte le scienze umane e divine: *concutiebant fœcunda pectora, ut inde omnigenas cogitationes exprimerent.* Dotato di uno spirito severo, vigoroso, penetrante, abbracciò le dottrine della setta stoica che ancor predominava in Roma; dedicossi alla carriera del fòro, ove acquistò riputazione di felice oratore, e mancò poco che un tal successo non gli riuscisse funesto, perchè suscitò le gelosie del frenetico Caligola. Fu avido di gloria e di sapere; ma e altresì di onori e di ricchezze; e a procacciarsi quest' ultimo intento gli era mestieri di un mecenate. Ne trovò uno efficacissimo in Domizio Enobarbo, rinomato a quei tempi per credito e per potenza, perchè del sangue de' Cesari: ed è fama che Seneca gli pervertisse la moglie, quasi a dargli un pronto attestato di riconoscenza per la protezione ottenutane. Se non che la nerezza di questo attentato pare attenuarsi nel rammentare che quella moglie fu Agrippina, il cui nome non venne mai registrato per avventura nel novero delle vestali: tal che non può determinarsi con sicurezza s'ei fosse il seduttore o il sedotto.

Ne' primi anni dell' impero di Claudio, accusato da Messalina di aperta complicità nelle turpitudini di Giulia, nipote di quel principe, fu esiliato duramente in Corsica, fosse vera o non vera la sua colpa. Ivi compose il suo libro *de Consolatione*, in cui adulò bassamente l'imperadore, e lo indirizzò a un costui favorito liberto, perchè quei servili omaggi non si restassero ignorati e senza effetto: il che non impedì che più tardi, non avendo più cagioni da temerne, gli scrivesse contro una velenosissima satira. Non si potrebbe definir nettamente s'ei mentisse innanzi alla sua coscienza quando profuse le lusinghe o quando scagliò le ingiurie: è certo che, toccando in così brusca guisa i due opposti estremi, non mostrò di avere un culto troppo edificante per gl' interessi della virtù e della verità. Intanto Agrippina avea lanciato l' incomodo marito nella eternità; e, divenuta sposa di Claudio suo zio, dopo l' uccisione di Messalina, sua prima cura fu di richiamar Seneca dall' esilio. Reduce in Roma, ei fu accolto festosamente in corte, decorato delle insegne pretorie, e dato a precettor di Nerone, il quale tenne a fortuna il poter ap-

prendere da tanto maestro le scienze morali, le lettere gentili, e l'arte di regnare, a cui Agrippina sua madre occultamente lo destinava.[1]

Ignoro quai progressi facesse quel giovinetto eroe nella pratica della virtù: so che non ne fece molti nelle lettere, perchè fu pessimo poeta e scrittor da nulla: e si segnalò solo nella perizia del canto e della musica, che non gli furono certamente insegnati da Seneca. Quindi è che, proclamato imperadore ad esclusione di Britannico, più prossimo erede del trono, bisognò a Seneca dettargli le orazioni, le lettere, i rescritti da recitarsi o da inviarsi al senato: e divenne questa per lui una nuova sorgente di gloria, essendosi divulgato in Roma che que' lavori eran suoi, e che Nerone parlava imboccato. La voluttà che egli traea da questo genere di distrazioni intellettuali, si trasformò subito per esso in così dolce abitudine, che, avendo quel pietoso principe ucciso prima il fratello e poi la madre, ei non seppe resistere al solletico di scriverne le apologie da comunicarsi a' Padri, in nome di lui: e non già ch' egli approvasse quei misfatti, ciò disdicendosi a filosofo; ma per non defraudar forse il popolo romano di una elegante perorazione in favor del fratricidio e del matricidio.

Si può comprendere quanto ei si rendesse caro al suo augusto allievo per cotai servigietti, a' quali aggiugnevansi quelli di essergli sempre intimo consigliere nelle alte cure dello stato, e talvolta per indulgenza verso la troppo fragile gioventù, anche mezzano in qualche intrigo d'amore con le sue liberte. Fu quindi colmato di ricchezze, che Tacito porta fino a trenta milioni di sesterzii; si fabbricò magnifiche abitazioni in villa ed in città; tolse in isposa la bella Paolina; e cercò di obbliare nell'opulenza i dispiaceri che gli cagionavano i piccoli traviamenti a cui Nerone lasciava di tanto in tanto trasportarsi per eccesso di zelo in vantaggio del buon

[1] Fu alla morte di Claudio, che Seneca, immemore de' mendicati favori, onde questi lo avea ricolmo, gli dettò contra, sotto il titolo di *Apocolokintosis*, la satira di cui è detto pocanzi. Fa meraviglia che Agrippina potesse in questo libello veder con tanta indifferenza smascherate le brutture di una Corte, di cui essa era l'arbitra. Ma vi si parlava della *grand' anima* di Nerone, il quale dovea succedere al defunto principe, come *il più degno*: e ciò spiega tutto l'enigma.

ordine; traviamenti che Seneca vedea col medesimo occhio del suo collega Burro, *mœrens et laudans*. Non per ciò i suoi principii stoici cambiarono d' indole; anzi si tennero sempre incontaminati. Nuotando nelle ricchezze, scrivea su di una tavola d' oro con uno stiletto di diamante massime nobilissime in lode della innocente povertà: e, ritraendosi dalle stanze di Nerone, opere della più pura morale sgorgavano dalla sua intelligenza ad esaltare i pregi della virtù e dannare il vizio all' obbrobrio de' secoli.

Ma era Seneca veramente stoico? Intendiamoci. La filosofia stoica fu coltivata in Atene nella sua parte teorica e nella sua parte pratica. Que' savi che la professavano, aspirando a un cotal sommo bene di cui si erano formata un' idea misteriosa, spregiavano gli onori, le ricchezze, le delizie della vita, e viveano intemerati e paghi solo di quell' interno contento che vien luminoso e spontaneo da una coscienza in pace con sè medesima. Da gran tempo era stata introdotta in Roma; e, per analogia di abitudini austere, vi fiori pura e splendida fino alla morte dell' ultimo Romano, il quale bestemmiando la virtù per impeto d' indignazione, parve segnar quasi direi il cominciamento alla decadenza di quelle famose dottrine. La filosofia pratica di Epicuro, se non pur forse quella di Aristippo, sottentrava destramente a tenere il campo: e ad assicurarle il trionfo concorreano tutte le volontà, quantunque per diversi motivi: chè quell' efferato Governo aveva interesse di evirar tutti gli animi con la corruzione, per comprimere gradatamente le forze politiche dello stato, e così dar base alla concentrazione di un poter unico ed assoluto: ed il popolo avea bisogno di sommergersi in tutta l' ebbrezza de' piaceri sensuali per non sentir l' acerbo contrasto fra una servitù divenuta inevitabile, e una libertà, che, di fresco spenta, non erasi ancor tutta obbliata.

Per quanto però la depravazione de' costumi fosse generale e progressiva, le rimembranze della filosofia stoica non erano poi del tutto cancellate: ne restavano ancora le teorie astratte, i pomposi dettati e l'esteriore affettazione de' modi: e quei ne faceva più solenne apparato che più tendeva precipitosamente a seppellirsi in tutte le iniquità della vita domestica

e sociale. Pur nondimeno, quando sotto i successori di Augusto le persecuzioni inferocivano, e Roma erasi trasformata in un miserando teatro di stragi e di rapine, lo stoicismo parve risorgere a metter vigore negli animi per un solo oggetto..... il disprezzo della morte. Il suicidio, quest'atto sì altamente riprovato dalle più sante leggi della natura e della religione, rivestì la falsa maschera di una virtù, che per nuove malvagità di tempi fu abbracciata da moltissimi. Da prima fu ispirato da tenerezza paterna. Le condanne per imputazioni politiche importavano la confisca de' beni a vantaggio de' delatori: ma il senato pendeva per la regola che un individuo non perdesse il suo patrimonio, quando preveniva la condanna con morte volontaria: sì che, appena un Romano sentivasi accusato, si affrettava subito ad uccidersi, per non gittare i suoi figliuoli nella miseria. E non vi era da nutrire speranze illusorie; perchè la semplice accusa era in quei tempi una sentenza di morte.

Tiberio contraddisse; dimostrò al senato esser quella una regola scandalosa ed assurda; sarebbe mancato co' premii il coraggio a' sostegni dello stato; — e intendea con questo nome indicar le spie e i delatori. Questa prima cagione distrutta, non però i suicidi diminuirono in numero ed in ferocia: restava un altro non men potente motivo a renderli popolari ed onorati: quello cioè di sottrarsi all' infamia di cadere sotto la scure del carnefice. Accesi da questo sentimento che rammentava i bei giorni della romana fierezza, vedeansi uomini, rotti ad ogni perversità, morir da forti dopo esser vivuti da vili. Le storie latine son piene di siffatte risoluzioni che imprimono un particolar carattere di sopraumana costanza a quei popoli, e di cui non vi ha che pochissimi esempi presso gli altri popoli dell' antichità, anche de' più famosi e magnanimi. Erano anime maschie, gigantesche nelle virtù come ne' delitti, che riunivano in sè tutti i contrari: nobili precetti, azioni scelleratissime, vite degradate, morti eroiche e generose. Seneca fu stoico in questo senso, perchè in questo solo senso lo furono tutti i suoi contemporanei. Or cerchiamo di ritornare al nostro proposito con un'altra general considerazione, che metterà suggello a tutte le precedenti.

La fantasia non può supporsi disgiunta dagli affetti, dalle opinioni, dalle abitudini dell' uomo: chè anzi questa facoltà non sembra attinger vita se non dal concorso di tutti i fenomeni sensitivi, i quali agiscono in essa per conferirle tempra e sembianze analoghe, e su i quali essa reagisce dal suo canto ad estenderne e rafforzarne l'indole: sì che, immedesimati in un sol tutto indivisibile, rivestono in comune caratteri, attitudini e colori identici. Un essere morale non si forma inoltre da sè solo e indipendentemente dagli altri esseri di simil natura che lo circondano. Rarissimi sono i casi, ove pur ve ne abbia di positivi a citarne, in cui un uomo, ergendosi come gigante isolato sulla terra, ben altro che ricevere la menoma impronta dalle condizioni de' suoi tempi, sembra destinato a comunicar loro le sue proprie fattezze, e a divenirne a un tratto l'arbitro e il modello. Nelle ordinarie occorrenze della vita, l'uomo, considerato sotto tal rispetto, può dirsi come il lento prodotto dell'azion progressiva che in esso esercita il secolo in cui si trova; onde, ritrattane in sè l'immagine, ei lo rappresenta al vivo nelle sue moltiplici maniere di vivere e di sentire.

Seneca, non ostante il suo fortissimo e riflessivo ingegno, era precisamente di questa tempra; e non avea in sè nulla di straordinario che lo rendesse capace di luttar con le circostanze per imprimer loro una direzione più alta. Mancava sopra tutto di quel carattere d' indipendenza che la storia ci mostra come dote inerente a tutti i grandi poeti. La condotta che ei tenne con Claudio lo prova; e in quella che adottò con Nerone, vi è peggio. Non arrossendo in prima di asserire che Nerone col suo regno lietissimo avea fatto obbliar quello di Augusto, andò poi sino a chiamarlo amantissimo della verità, modello d' innocenza, benevolo e clemente a' suoi stessi nemici: e non seppe scuotere la polvere de' suoi piedi, e ritrarsi da quella fogna di nequizie, se non quando la morte violenta di Burro gli fe' prevedere la sua, e sentir la necessità insuperabile di rassegnarvisi. Quindi la sua fantasia, sviluppata e quasi direi nutrita in mezzo a tante nefandigie, non poteva esser troppo abile a sfangarsene per trasportarsi in altri elementi, e vagheggiarvi la creazione dal suo lato più

splendido. Egli stesso par che fosse ingegnoso a spezzarne le ali con quella sua trista inclinazione ad ammassar tesori: perchè lo veggiamo accusato in Tacito di rapace, e in Dione di prestatore ad usura. E se queste imputazioni son false, convien dire almeno che il suo procedere fosse tale da dar facile presa a simili calunnie.

Basterà dunque collocarlo nella sua propria sfera per riassumere in brevi detti quali esser potessero le disposizioni del suo spirito nell'intraprendere la carriera tragica. Vide i principati di Tiberio, di Caligola, di Claudio e di Nerone: e questo nobile quadrumvirato non era certamente fatto per ispirargli nozioni troppo rallegranti sulla dignità della natura umana. Ovunque ei volgesse lo sguardo, non iscopriva che orrori; e profondo indagatore qual erasi delle più occulte passioni del cuore, non ravvisava intorno a sè che depravazione di sentimenti, sete d'oro e di dominio, tendenze alla vendetta ed alle stragi, tanto da non poter egli rappresentarsi l'uman genere, se non come una congrega di mostri, balestrati sulla terra dal genio del male, perchè vi si divorassero a vicenda. Preoccupato quindi come attore e come spettatore più nella conoscenza degli uomini che in quella dell'uomo, egli dovea per necessità sentirsi tratto a rigettare in un mondo d'illusione ogni specie d'infortunio, che, derivante da fortuiti casi, potesse rannodarsi poeticamente alla segreta influenza di una fatalità invisibile: e a non veder quaggiù di positivo e di reale se non delitti e virtù in contrasto, carnefici e vittime in azione, e sempre il più debole schiacciato con perfidia o con violenza dal più forte. Non altrove infatti che su queste basi egli attese ad innalzare il suo tragico edifizio.

Determinata così l'idea fondamentale che dovea servir di unico anello agli orditi, era geometricamente inevitabile che a riempirli con analoga successione di parti, gli fosse pria d'ogni altro mestieri di spingere ancor più oltre il sistema di conferire intensità concentrata alle situazioni, a' caratteri ed agli affetti, onde in tal guisa tutto concorresse ad isolar le immagini per rappresentarle ne' loro nudi e più rilevati contorni. Quindi nelle sue sceniche figure vi ha sempre, se così è

permesso di esprimersi, un esagerato lusso di anatomia, ed una secchezza di commessure che colpisce e non incanta: nulla è in esse tracciato sopra linee ondeggianti, ove l'occhio possa riposarsi con equabile digradazione di movimenti; nulla è lasciato ad arte nelle ombre da esser supplito dalla fantasia dello spettatore. La materia de' suoi componimenti, definita per ciò appunto sin da' suoi primi sviluppi con metriche dimensioni, e le più volte attinta più da' tesori della scienza che da quelli della poesia, non poteva allora che rivestire forme rigide, scarne e prive di calore e di vita; perchè non si riferiva ad alcuna flessibile immagine che dominasse da lunge a spander vaghezza ed armonia di variati colori ne' suoi dipinti.

E ciò spiega nettamente il biasimevole abuso che ei fe' de' monologhi, in cui talvolta si avviene a comprender l'esposizione intera di una tragedia. Il monologo è certamente in natura. Quando le passioni fermentano, l'uomo si piace a disvelare a sè stesso i sentimenti da cui la sua anima è costernata; e riesce così a comprimerne o a rinfiammarne l'impeto, secondo che la ragione esercita in esso un impero più forte o più debole. Ma questa rivelazione ha pur essa le sue leggi rigorose ed inviolabili. Perchè abbia luogo, bisogna che in quel momento gli affetti si trovino in un certo stato di equilibrio e di moderato temperamento che loro permetta di rivestir forme possibili di linguaggio. Per l'opposto, le passioni attualmente in tumulto sono mute; perchè aggorgandosi con veemenza per le vie dell'anima, la rendono incapace di espandersi di fuori e di manifestarsi con altra eloquenza che con quella di un convulsivo silenzio: sopra tutto quando esse son prossime a risolversi in atti esterni, perchè allora si opera e non si parla; e l'azione scoppia in tanto più spaventevole, in quanto fu meno preceduta da quella loquacità importuna che l'annunzia più romorosa che devastatrice. È sol quando mostrasi grave di calma passeggiera e bugiarda, che la tempesta minaccia una più desolante rovina.

A ciò si aggiunge che la rivelazione degl' interni affetti è propria dell' infelice e non del colpevole: poichè il primo, assorto ne'dolori che gli vengono da vicissitudini accidentali ed estranee, sembra ne' suoi solitari lamenti voler interrogare

Dio e l'universo intorno alla cagione de' suoi infortuni; dove il secondo, il quale opera per impulsioni di volontà consapevole, apprestasi a compiere il meditato delitto, ma rifuggendo sempre dal trovarsi troppo in presenza del suo delitto; altrimenti se gli solleverebbe la coscienza, e le più volte sarebbe distolto dall' iniquo disegno di consumarlo. Quindi avviene che in questo ultimo caso il personaggio è tratto sovente a discorrere con sè stesso, non di affezioni, ma di avvenimenti: e questo in poesia drammatica è un assurdo; perchè gli avvenimenti sono di loro essenza inalterabili, e, considerati nudamente in sè medesimi, non ribollono mai nell' anima a segno da indurci a rivelarli partitamente a noi stessi per alleviarne il peso. Or si osservino da presso i monologhi di Seneca: sono spessissimo declamazioni fuori natura, dettati da intemperanza prosuntuosa di far pompa di parole, o di narrar fatti che il poeta non sa rinvenir mezzi migliori da comunicare al pubblico; e agghiacciano la immaginazione, perchè interamente privi di convenienza e di verità poetica.

Si richiedea l' occhio penetrante di Aristotile per discoprire che in Euripide i cori deviavano talvolta dalla loro bellissima ed originaria istituzione; ma non vuolsi tanto corredo di sagacità per discernere ne' cori di Seneca un simile difetto; perchè vi è portato sconciamente all' estremo, e snatura l'indole di questa preziosa macchina teatrale per così ridurla scientemente ad un vano frastuono di cantici estranei all' azione rappresentata. Sono ivi d' ordinario introdotti a tener veci di sinfonie per indicare i trapassi da un atto all' altro; e quindi senza alcun legittimo scopo in quanto al fondo dell' arte; se già non fosse per dar pretesti all' autore di sfoggiar la sua abilità nella lirica. Nè vorrò qui ripetere a lungo quanto dissi nel precedente capitolo intorno alle cagioni che spogliarono il coro tragico, sì efficace ne' due primi Greci, di ogni specie di drammatico prestigio. Basti aver sempre innanzi agli occhi, che questo era un danno inevitabile per qualunque poeta, il quale, pari al tragico latino, tendesse unicamente verso un genere di immagini esclusivo di ogni conforto di pompa e di espansione. Non potendo io cessar mai d'insistere sopra un og-

getto che reputo importantissimo, mi sia dato di riassumerne per un' ultima volta il senso.

Lo spettacolo delle sventure, dipendenti da' casi della vita, eccita, per l' infelice che ne soffre, una serie di compassionevoli simpatie, le quali si prolungano di là da' recinti del teatro, e si risvegliano con forza tutte le volte che noi ci fermiamo a riflettere sul nulla della condizione umana: per conseguenza i cori riescono splendidissimi ed utili a preparare, ad accendere ed a protrarre quelle tumultuose affezioni che il poeta seppe far nascere in altri. Per l' opposto, lo spettacolo della distruzione del più debole derivata dalla malvagità del più forte, eccita meno simpatie di pietà per l' oppresso, che sentimenti di abbominio per l' oppressore: e queste non son durevoli, perchè richiamano a non so quale immagine di desolante necessità, la quale concentra l' anima in sè stessa, e non lascia luogo alla fantasia di svagare in alcuna idea di possibilità che la vittima avesse potuto sfuggire al carnefice: quindi allora non vi è alcun partito a trarre dall' intervento de' cori; perchè le passioni odiose non han nulla di effusivo da esigere imperiosamente che si dispongano personaggi intermedi per farle passar con rapidità e veemenza nell' animo degli spettatori.

Non vi ha dubbio esser questi propriamente difetti che appartengono alla sola esecuzione: ma io non mi sono trattenuto alquanto ad indicarli, se non perchè li veggo suggeriti dalla stessa particolare idea che l' autore si elesse a guida, ed a cui si ricongiungono strettamente come necessari effetti di una cagione aperta ed immutabile. E non da altro fonte derivò pure quello smisurato lusso di motti, di sentenze e di arguzie, di cui Seneca si piacque d' ingemmare con tanta profusione le sue tragedie, le quali da questo aspetto rassomigliano ad una collezione di aforismi spessissimo empi e stomachevoli. L' asprezza delle situazioni si presta difficilmente ad una calda ed espansiva magniloquenza; e sembra esigere di siffatti modi saltellanti di linguaggio, che dieno scolpiti risalti ad attitudini sì rigorosamente stentate. Nè gli era bisogno di molta tensione di spirito per rinvenirne in abbondanza: bastava frequentar, come lui, le anticamere de' potenti,

per ammassarne de' più spaventevoli, sì veramente che ne' suoi personaggi vien rappresentata piuttosto la natura de' Latini de' suoi tempi, che la natura umana in generale: e in cotal guisa perdè fin anche il merito della invenzione. Procuriamo di somministrarne in breve una prova.

Quel suo celebre *si recusares, darem,* dato in risposta da un principe malvagio a chi gli chiedea la morte per uscir di tormenti, non è in sostanza che il feroce motto di Tiberio, il quale osò dir freddamente a coloro che gli domandavano in grazia di far perire un Romano ch'ei perseguitava: *Adagio; non l'ho ancor perdonato.* Quel detto del suo Atreo: *Miserum videre volo, sed dum fit miser,* appartiene di diritto a Caligola, il quale prendea diletto ad assister personalmente alla tortura delle sue vittime, per pascere i suoi sguardi nel veder messe in pezzi le loro membra: e sdegnavasi contra i carnefici che non erano abbastanza lenti nella esecuzione de' loro nefandi incarichi: e Seneca dovè udirlo più volte dallo stesso Nerone, il quale non ordinava l' assassinio di un infelice, se non dicendo a' suoi satelliti: *Fategli sentir la morte;* tal che nella congiura di Pisone un suo sgherro si vantò di aver tronca la testa di un cospiratore *con un colpo e mezzo.* Quell' iniquo tratto della sua Medea, *Perfectum est scelus — vindicta nondum,* era l' espressione favorita di tutt' i mostri che da Silla in poi aveano insanguinato Roma. Se si confrontassero alfine le sentenze di Seneca con quelle qua e là rapportate da Tacito e da Svetonio, si troverebbe ch' esse in gran parte sono di origine storica, più che formate dalla sola riflessione del tragico.

Nè la ricca merce che in questo genere gli offrivano i suoi contemporanei, gli era pur sufficiente: spigolava ne' Greci attentissimo; e dovunque scorgea una massima atroce, era ingegnoso ad annerirla più oltre per appropriarsela. Euripide, a cagion di esempio, fe' dire ad Eteocle nelle *Fenisse*, che *se per possedere un trono bisognava violar la giustizia, era pur bello il divenire ingiusto:* massima che il buon Cicerone dolevasi di udir sempre ripetere da Cesare, come se Cesare avesse potuto aver massime di diversa specie. Ma Seneca la trovò gretta e leggiera: una semplice violazione della giusti-

zia avea per lui certo che di vago e d'indeterminato che non rilevava troppo l'orrore della immagine: gli bisognò quindi ritoccarla per darle maggior precisione; e fe' dire più nettamente a Polinice: *Pro regno velim patriam, penates, coniugem flammis dare.* Per la patria e i penati s'intende; rappresentano il capro espiatore di tutte le colpe d'Israele: ma quella povera Argia che gli avea somministrato un esercito floridissimo, avrebbe mai potuto credere che il tenero marito fosse disposto in ricompensa a gittarla tutta vivente nelle fiamme per ottenere un trono?

Non per ciò Seneca mancò sempre di altissimi dettati. Quel *Siste ne in matrem incidas,* profferito dal cieco Edipo, allor che dopo la morte di Giocasta ei brancolando cercava una via per uscir di quella reggia contaminata, esprime un terror profondo di cui è difficile immaginar l'eguale. Si è tanto ammirato quel *Medea superest*, imitato in seguito con tanta felicità dal Corneille: ma ne' frammenti che di lui ci rimangono delle Fenisse, vi è un tratto di simil natura che a me sembra non meno poetico ed eloquente. Antigone, per metter calma nell' esule padre, gli dice affannosa: *nell' universo intero che più ti rimane a fuggire? — Me stesso,* risponde Edipo con fremito disperato. Ed è immagine bellissima, perchè disvela come lampo tutta la tremenda condizione di quell' infelice famoso. Nella stessa tragedia, Edipo, volendo nell' eccesso del suo delirio uccidersi, sollecita Antigone a porgergli il ferro col quale ei versò il sangue paterno; ed accortosi del silenzio di lei, esclama con impeto: *hai tu quel ferro, o i miei figli lo han conservato per essi con la mia corona?* E questa terribile e veramente tragica idea riceve lume dagli amari motteggi, ond' ei riversa le sue imprecazioni sugli empi fratelli, che, dopo averlo bandito del regno, sel contendeano fra loro con le armi:

> Me nunc sequuntur: laudo et agnosco lubens.... .
> Exhortor aliquid ut patre hoc dignum gerant.....
> Agite, o propago clara; generosam indolem
> Probate factis..... Frater in fratrem ruat....

Ciò prova senza equivoci che, almeno nel linguaggio, Se-

neca non mancò al certo di bei momenti di forza. Ma che vale? È forza d' un ingegno fantastico ed intemperante, che non conosce modi, non ammette leggi, e confonde spesso il sublime con lo strano. Perocchè talora, imbattendosi in un alto concepimento, non gli giova esprimerlo d' un sol tratto; ei vi ritorna le mille volte, lo stempera in mille diverse guise, ne amplifica le forme con mille ricercati contorni, ed annientando gli effetti di prima impressione, produce sazietà e disgusto: tal altra, per troppa smania di dire e di ripetere e di girar lungamente intorno ad un medesimo dettato, inciampa senza far colpo, e va sino a render puerili e ridicoli i più tragici caratteri; perchè le immagini di spavento ch' ei cerca di eccitare, si risolvono allora prestamente in concetti ed in arguzie di spirito, e da' concetti e dalle arguzie si passa a poco a poco a vere scene di farsa. Nè vi ha uopo d' indagarne altrove la cagione che in quella perenne boria di mostrarsi nuovo ad ogni costo, e di prender dagli aridi campi di una prevenuta intelligenza quel che non sa troppo facilmente rinvenire ne' regni fertilissimi di una spontanea immaginazione. Siemi concesso di trarne un solo esempio dalle medesime *Fenisse*.

Edipo annunzia di voler morire; ma non per le ragioni che altri per avventura supporrebbe: ama le tenebre, e desidera procurarsene di foltissime nella notte del sepolcro, perchè quelle della sua cecità non gli sono abbastanza profonde. Antigone piange in udir questa risoluzione; non si costerni dunque l'amata figlia; non più si muoia; ei decide di piantarsi ritto sul pendio di una rupe a proporre indovinelli a' viandanti. A questo nuovo disegno le lacrime di Antigone si aumentano, perchè vede allora nel padre, non più indizi di cordoglio, ma di demenza; si consoli dunque la infelice, non si rinnovi la storia della sfinge. Si crederà forse ch' egli le promettesse di sopportar con dignità e rassegnazione la sua sventura? No: per render la calma a quella sconsolata donzella, e darle ampio attestato della sua riconoscenza, ei le offre di volere a un cenno di lei traversare a nuoto l' Egeo, e andare a raccogliere nella sua bocca tutte le fiamme dell' Etna.

Hic Œdipus ægæa tranabit freta,

Jubente te; flammasque, quas siculo vomit
De monte tellus igneos volvens globos,
Excipiet ore. . . . .

Or non doveva essere per Antigone un gran principio di conforto, udendo il cieco padre che per diminuire le angustie di lei vuol mostrarle di possedere il coraggio di Leandro e i polmoni di Encelado?

Seneca finalmente sentiva in astratto, che non è poesia dove non è pompa d'immagini; e che la stessa semplicità, piuttosto che nuocere alla pompa, concorre a renderla più splendida e più evidente. Se non che obbliava che questo indispensabile pregio di esecuzione prende la sua prima radice nell'indole stessa del soggetto, il quale spontaneamente la produce, come fiore ingenerato dal successivo sviluppo del germe che ne contiene in sè le forme vaghissime, benchè invisibili all'occhio nudo: ond'è che dove il soggetto non ne somministri gli elementi, il poeta si studia invano di crearla per sua sola opera dal nulla; specialmente allor che le disposizioni del suo animo lo traggono ad abbandonar le illusioni della fantasia per tutto concentrarlo nella sollecitudine di sfoggiar dottrine e di annerir la natura. La sua infatti riesce sempre pompa di esteriore apparenza, o, per dir meglio, pompa sovrapposta e forzata, che, non ricongiungendosi per alcun legame al fondo dell'idea, degenera sovente in apertissima stravaganza, e vien come clamide imperiale, che, gittata sulle spalle di un satiro, contribuisce meno ad abbellirlo, che a farne risaltar più oltre la villana difformità. Ne addurremo più giù gli argomenti di fatto incontrastabili.

Ei tolse tutti i soggetti delle sue tragedie dalla mitologia greca; nè l'*Ottavia* fa eccezione, perchè ormai gli eruditi convengono non esser sua. A raggiugner però quelle situazioni richiedeasi il volo dell'aquila; ed il tragico latino avea per avventura un manto di piombo ancor più grave di quelli che Dante pone addosso a una schiera di dannati. Per valutarne il merito in complesso, giovi poter distinguere anche in lui tre diverse maniere di concepire e di dipingere i suoi quadri. Allor che il soggetto era di tal condizione fitta ed inva-

riabile ch' egli non potea da verun canto cangiarne l' idea primitiva, s' industriava di farne un' amplificazione da collegio, e di acquistare in una specie di morbosa gonfiezza quel che dovea necessariamente perdere in forza ed in elevazione: e fu questo particolarmente il caso dell' *Edipo*. Quando alcuna materia se gli offriva da esagerare a suo modo l' immagine del delitto, ei sentivasi nel suo vero elemento a dar libero corso alle sue predilette tendenze: e ne diè prova nel trattar la *Medea*. Piacendosi alfine di spingere all' estremo la dipintura delle atrocità meditate, riprodusse il *Tieste*, quasi a chiuder la strada che altri confidasse di sorpassarlo in questo mostruoso genere. L' esame analitico di queste tre sole fra le sue tragedie giustificherà quanto finora si è detto intorno alla intrinseca tempra di questo autore.

Edipo. — Se un contagio sterminatore non si fosse manifestato in Tebe, che obbligò di ricorrere agli oracoli per apprendere i mezzi di porvi un termine, i casi di Edipo non si sarebbero mai scoperti. Quindi Sofocle, nella magnifica esposizione della sua tragedia su questo soggetto, parla di quel flagello, ma in poche linee: il sacerdote non ne fa menzione al re che a solo fine di spiegargli il motivo per cui tutto il popolo è accorso in atto supplice a implorare i consigli e l' aiuto del savissimo de' principi. Seneca per l' opposto, obbliando esser quello un incidente su cui non bisognava molto fermarsi, giudicò necessario d' impiegar tutto il primo atto del suo tessuto a una minuta descrizione della peste onde la città è tribolata. Edipo, dopo aver accennata la maledizione che pesa sul suo capo di divenir parricida e incestuoso, senza che alcun ordine d' idee ancor lo esigesse, togliesi di raccontare a Giocasta, che dovea pur supporsene istruita, i fenomeni meteorologici onde quella calamità pubblica era disgraziatamente accompagnata: calori eccessivi, calme soffocanti, torrenti disseccati, campagne isterilite, tenebre profondissime: e in mezzo a questo disordine degli elementi, prodigi straordinari, apparizioni di ombre, spiriti ululanti la notte sull' alto de' tempii, e simiglianti. — Usciti appena di questa prolusione di fisica sperimentale, l' autore ci introduce in una sala di clinica, menando il coro con una descrizione patolo-

gica della peste a fare una mala giunta a quella di cui ci gratificò Edipo. Gli spasimi, le convulsioni, le febbri, l'abbattimento delle forze, i gavoccioli, e fin la tosse che affligge gl' infermi, somministrano materie al suo canto: nè vi mancano pure i portenti: perchè le fontane versano sangue invece di acqua, forse per alcuna chimica trasformazione operata dagl' influssi del pestifero contagio.

Creonte, che era stato inviato a consultar l'oracolo, giugne al secondo atto per dire al re, che, a cessar que' mali, era volontà de' numi che l' uccisore di Laio fosse punito: nè trascura di narrare a lungo le difficoltà incontrate dalla Pitia per destar lo spirito profetico nel suo seno e dare i responsi analoghi alle domande. Mentre il re lancia, come in Sofocle, le sue tremende imprecazioni contra il colpevole, il cieco Tiresia, seguito dalla sua figliuola Manto, che gli serve di scorta, vien sulla scena, non si sa da chi chiamato, traendosi dietro altri ministri di tempii con un toro e una giovenca per fare un sacrifizio..... nella reggia: e richiesto del nome dell' omicida, protesta di non saperlo; ma i numi glielo rivelerebbero mediante quell' olocausto. La cerimonia è immediatamente disposta; e le particolarità che l' accompagnano, benchè visibili a tutti, pur vi sono minutamente notate per mezzo di lungo dialogo tra l' indovino e la figlia, pieno di mistiche allusioni a' futuri casi di Edipo e di Giocasta, e fin di Eteocle e Polinice, che son personaggi estranei all' azione. La fiamma del rogo scintilla de' più variati colori, ed è solcata di strisce sanguinose ed insolite, si divide in due da sè stessa, ed oltre ogni espettazione si spegne prima che le manchi l'alimento. Il vino offerto in libazione si cangia in lurido sangue, e globi di fumo si spiccano dall' altare e van rotando intorno al diadema del re. La giovenca cade al primo colpo della scure; ma il toro spaventato sembra fuggir la luce del sole; e mentre stenta a morire, il sangue che gli sgorga dalle ferite, spandesi a coprirgli gli occhi e la fronte. Le viscere sono aperte alle vittime per leggervi il gran segreto: ma nulla vi si scorge al suo luogo, cuore, fegato, polmoni, tutto è in disordine: le leggi della natura vi appariscono violate: la giovenca inoltre ha concepito, e il frutto che porta nel ventre,

è extrauterino; fenomeno di cui Manto pare istruita più che a vergine si convenisse.

Compiuta però questa dimostrazione anatomica, il re crede invano aver tocca la meta de' suoi desiderii con la scoperta del reo; quel romoroso apparato di strane investigazioni fu opera perduta: Tiresia dichiara esser tuttavia al buio della verità, e quindi bisognargli evocar da' regni della morte l'ombra stessa di Laio che gliela riveli. Ei parte infatti per adempiere in luoghi solitari questa specie d'incanto magico: e Creonte, che con altri fu deputato ad assistervi, ritorna ed apre il terzo atto col racconto di tutto ciò che quivi era avvenuto. Poco lungi da Tebe è una selvaggia boscaglia: ei ne descrive la posizione, gli alberi, le acque, e fino i venti che vi dominano. Tiresia ordina che vi si scavi un ampio fosso, che vi s'innalzi sopra un rogo, e vi si gittino molti animali in sacrifizio con le consuete libazioni di vino e di latte, mentr' egli intonando lugubri carmi con voce minacciosa, invoca gli spiriti ad uscir fuori dell' Erebo. Si odono allora urlare i cani di Ecate; la terra trema; e sprofondandosi apre le voragini dell' abisso, in fondo al quale si veggono le pallide divinità infernali passeggiar confuse con le ombre; e con esse le Furie armate di serpi, i fratelli nati da' denti del dragone di Dirce, la Sfinge che fu flagello di Tebe, e tutti i mostri spaventevoli che abitano quel nero soggiorno. A così tetro spettacolo gli astanti sono inorriditi: ma Tiresia, intrepido sempre, invoca con maggior forza gli spettri, che a torme innumerevoli arrivano volando sulla terra, e si spandono con fremito, lungo la selva. Ne sono indicati i nomi come in una rassegna di eserciti: e lo spettro di Laio, che sfigurato dalle ferite è l' ultimo ad apparire, annunzia infine con voce tremenda, che a rimuovere i disastri di Tebe, doveasi cacciarne Edipo, ad espiazione di aver egli ucciso il padre, e di essersi congiunto in matrimonio con la madre. Udita la narrazione di tanto prodigio, il re costernato esclama esser falsa l' accusa, perchè suo padre Polibo ancor vive, ed egli è lontano dalla sua madre Merope. Quindi sospetta che sia quella una calunnia di Tiresia per torgli lo scettro e darlo a Creonte, cui altresì carica di rimproveri e minaccia di morte.

Si osservi di passaggio che questo sospetto è ragionato in Sofocle, perchè l'accusa vien dal labbro di un uomo qual è Tiresia: ma in Seneca è stolto, perchè quella rivelazione è fatta dall'ombra stessa di Laio che tutti hanno udita. Intanto Edipo, compreso di cruccio e di terrore, ricomparisce al quarto atto con Giocasta; e chiesti nuovi schiarimenti sulle circostanze della morte di Laio, sovviengli di aver egli ucciso un uomo pria di condursi a Tebe; e mentre alle risposte di lei i suoi timori si accrescono, un vecchio pastore corintio sopraggiugne a dirgli che Polibo avea cessato di vivere, e ch'egli era invitato ad occuparne il trono. A questo annunzio ei si piace che l'oracolo da cui fu minacciato di divenir parricida, siesi pienamente smentito; ma, temendo egli tuttavia l'incesto, il vecchio lo affida, svelandogli che Merope non era sua madre, e ch'ei, ricevutolo bambino da un pastore di Tebe, lo fe' adottare in quella corte. Quest'ultimo è appellato per dichiarar la nascita di Edipo, e tutto alfine si scopre come in Sofocle.

Al quinto atto un messo accorre a narrare che il re, dopo aver percorso da furioso la reggia, avea risoluto in prima di uccidersi: ma poi, avendo meglio e più filosoficamente pesate le cose, erasi contentato di strapparsi gli occhi; e che, fatto cieco, ancor levava in alto la testa per assicurarsi s'ei lo fosse interamente, stracciando una per una le fibre che nelle cavità nude gli rimaneano, per impedir forse che qualche filamento muscolare non si trasformasse in nervo ottico a dar passagio alla luce. Edipo stesso apparisce in questo deplorabile stato; e Giocasta gli è a fianco per convincerlo che i suoi delitti erano sola opra del fato: se non che alle voci di lui, che inorridito cerca di allontanarla da sè, delibera anch'essa di morire. In qual parte del corpo le conviene intanto ferirsi? Quistione essenziale in tanta circostanza; ond'ella la esamina con logica rigorosa, e si colpisce al ventre, che diè ricetto a un figlio divenutole marito.[1] A questo nuovo accidente Edipo riconosce sè stesso doppiamente parricida, avendo la sua disgrazia provocata la morte anche della ma-

[1] Nell'*Ercole all'Eta* di Seneca, Deianira propone presso a poco a sè stessa le medesime quistioni prima di uccidersi.

dre: e disperato abbandona la patria, invocando tutti i mali di Tebe a seguirlo nel suo esilio.

Se per una di quelle insensate pratiche, usate nelle vecchie scuole di rettorica, un giovine studente fosse stato incaricato dal suo maestro di fare un' amplificazione a sua guisa della greca tragedia di Edipo, io non credo che il mal senso delle descrizioni estranee all'azion fondamentale avesse potuto esser spinto più oltre. Era serbato a Seneca il somministrar compiuti modelli di siffatta specie di mostruosità: nè chiunque ha fior di gusto e di senno esigerà che io m' impacci a provargli un difetto sì aperto con appositi commentari; bastando la nuda esposizione dell'ordito a convincerne senza più anche i meno veggenti. Un critico francese ha cercato di giustificarne l' autore, allegando che quelle opere teatrali non erano destinate alla rappresentazione; e che in conseguenza il lusso delle descrizioni eterogenee avea per iscopo di renderne meno inefficace la lettura in alcun privato crocchio di conoscitori, ove soleano venir declamate. Se non che la tragedia è un particolar genere di poesia che ha le sue leggi stabili e determinate: e non mi consente la ragione che queste leggi nella tragedia letta, possano esser diverse da quelle reputate indispensabili nella tragedia rappresentata. Quando uno e fisso è il genere, non può esso andar soggetto a variazioni pel vario ed accidental modo di darne conoscenza altrui. Se il poeta estimava che le ampollose descrizioni, bene o mal coerenti a un tragico tessuto, fosser le sole che avesser potuto fare impressione in un' adunanza di ascoltanti oziosi, potea comporne a suo bell' agio distaccate con titoli convenienti, senza contaminarne un' arte che non è fatta per accoglierle. Sarebbe così divenuto il precursore di Stazio, lasciando una collezione di *Sylvæ*, più o meno sopportabili, in luogo di scene tragiche meravigliosamente insopportabili.

Medea. — Sin dalle prime scene, sentendosi tradita e derelitta, Medea non respira che sangue ed eccidii: ma gli eccidii e il sangue non le sembrano ancora se non leggerissimo alimento al suo animo inferocito. Vorrebbe ritrovare un' atrocità nuova, sconosciuta, straordinaria, che facesse parlar di lei nella più lontana posterità. Nel vederla si libera

ne' suoi spaventevoli disegni, la nutrice, che l'è da presso, non sa immaginare altre vie a calmarla, se non rammentandole che per menar tutto a termine sicuro ella dee nasconder la sua collera; perocchè, ove questa si mostri di fuori troppo apertamente, ricade le più volte sopra colui che ne è animato, e distrugge i mezzi della vendetta. Massima infernale, ma vera; e posta leggiadramente in pratica da tutti i contemporanei di Seneca. Il re intanto, che teme le arti e le insidie della irritata maga, vien cruccioso ad ordinarle di sgombrar subito da' suoi stati. Indarno ella fa lungo racconto di tutto il passato per mettere in risalto la iniqua condotta di Giasone e la ricompensa infame onde l'ingrato la rimerita de' tanti benefizii ricevuti; indarno cerca di muovere in quel principe tutt' i sentimenti capaci di piegarlo a rivocare quella dura risoluzione; questi si rimane inflessibile; e nel ritrarsi dalla scena consente solo a permettere, com' ella ferventemente chiede, che almeno i due suoi figliuoli continuino a dimorar ivi col padre, e che diesi a lei un giorno di tempo per abbracciarli, e disporsi ad abbandonar per sempre quelle regioni: favore di cui ella gode nel suo segreto, giudicando bastarle quello spazio a poter tutta riversar la sua ira contro i suoi implacabili persecutori.

Giasone offresi allora con bizzarro monologo a far comprendere che il re minaccia morte a lui ed a' suoi figli, ov' ei nieghi d' impalmar Creusa: nè vi ha cenno che in parte spieghi o giustifichi questo mezzo speditissimo di concludere un matrimonio; se già qualche maligno spirito non voglia supporre che Creusa fosse incinta, onde, a salvarle la fama, si obbligasse il profugo seduttore a scegliere fra il talamo nuziale e la scure. Medea, che di lui si accorge, gli va incontro scoppiante rabbia e dolore. A' veementi rimproveri di lei egli dice che il re l'avrebbe fatta perire, s' ei non lo avesse indotto a contentarsi di scacciarla solamente dal regno: la sollecita quindi a sottrarsi tosto allo sdegno di chi ha il potere di opprimerla. A fin di scoprire il lato debole del cuore di lui, ella finge di cedere, ed implora che non le sia vietato di menar seco que' medesimi figliuoli che pocanzi pregava il re a lasciare in cura del padre; e compiacendosi nell' udire esser

per lui impossibile di staccarsi da quei fanciulli, si restringe a chiedergli di poter dar loro l'ultimo addio; grazia che il re le avea di già conceduta. Rimasta sola, medita il disegno di disfarsi della rivale, inviandole in dono una veste avvelenata; e corre a farne confidenza alla sua nutrice. Questa rivien sulla scena, e narra i prodigi operati da Medea per compiere il suo funesto disegno. Con le sue arti magiche avea nelle sue stanze attirati il dragone della Colchide, l'idra uccisa da Ercole, e i più mostruosi rettili della terra; e ne' loro veleni, misti a sangue di uccelli impuri ed a fiamme divoratrici, avea confuso i succhi di quante erbe narcotiche allignano sulla faccia del globo. Dopo questa relazione, che è lunga e minuta più che non bisognerebbe a descrivere anche il laboratorio di un farmacista, la maga ella stessa riapparisce; e invocando Ecate con orribili scongiuramenti a discendere dal cielo per assisterla, si ferisce al braccio per far del suo sangue una libazione alla Dea. Terminato così l'incantesimo con un salasso, intinge in quel liquore la veste già preparata, e manda i figliuoli a farne presente a Creusa.

L'effetto è subito prodotto. Un messo viene a raccontar distintamente che l'incendio si è manifestato nella reggia al solo contatto di quel dono fatale, e che il re e la figliuola vi sono rimasti amendue spenti. Medea, che in udir tale annunzio gioisce di aver colto il primo frutto delle sue trame, si dispone a coronar l'opera, uccidendo i figli, per così vendicarsi delle perfidie del marito. Questi era corso con gente d'arme a sorprenderla: ma ella erasi rifuggita co' due fanciulli e la nutrice sull'alto della casa. Di là parlando a sè stessa intorno a quel che le conviene di fare, dice che *il delitto è compiuto, ma non ancor la vendetta;* trucida furibonda uno di quei disgraziati, e ne gitta il cadavere sanguinoso a Giasone che dal basso la mira imprecando e fremendo: e mentr' egli la scongiura inorridito a conservare almen l'altro in vita, ella lo trafigge sotto i proprii occhi; e chiamandosi dolente di non averne avuti che due soli ad immolare, vuol cercar nel suo seno se vi sia il germe di qualche altro figliuolo per istrapparselo a brani dal fondo delle viscere. Innalzandosi alfine sul suo carro magico, *Ri-*

cevi, dice al marito insultando, *ricevi i tuoi nati; io mi slancio al di sopra delle nuvole. — Si,* quei le risponde, assorto nel raccapriccio e nella disperazione; *và per gli alti spazii dell' aere ad attestare all' universo che non esiste alcun Dio:*

Per alta vade spatia sublimi ætheris
Testare nullos esse, qua veheris, deos.

Tratto divino!.... esclamava un critico: veramente, ripigliava un altro scherzando sulle parole, non vi è nulla che sia men divino!

Sull' indole di questa ributtante favola drammatica dissi altrove abbastanza: e qual pessimo governo Seneca ne facesse ad ancor più oltre annerirla ed a gonfiarla di vento, ciascuno può giudicarne da sè medesimo. Non è intanto superfluo il notare una circostanza che sembra sfuggita costantemente a' dotti illustratori di questo tragico antico. Orazio inculcava severamente a' poeti di non mai dare a spettacolo una Medea che trucida i figli al cospetto del popolo; poichè un simile atto da far fremere sterilmente la natura, dee riuscir più orrendo che tremendo per chiunque non abbia rinunziato ad ogni sentimento di umanità. Che Seneca infrangesse un così savio precetto, chi ben conosce la tempra della sua fantasia ne comprenderà facilmente i motivi. Ma donde Orazio lo trasse? Questo fu per me sempre un enigma. Un precetto che vieta una difformità in poesia, è come una legge che vieta un delitto in politica: suppongono amendue che un disordine abbia esistito per lo passato, e mirano ad imporre un freno affinchè non si riproduca nell' avvenire: e non vi ha esempio in cui la giurisprudenza civile fulmini un' azione che non ha mai avuto luogo nella condotta degli uomini, come non vi ha esempio in cui la critica letteraria basimi un difetto di gusto del quale non vi è traccia nella storia delle arti. L' induzione a trarsi da questo principio è semplicissima. Orazio non potea certamente aver letta la sconcezza, ch' ei riprova con sì grave dettato intorno a Medea, nè in Euripide il quale avea saputo evitarla, nè in Seneca il quale fioriva quando egli era già spento. In conseguenza è a dirsi, ch' ei la scor-

gesse in qualcuno de' poeti latini suoi predecessori o contemporanei, le cui opere sono a noi sconosciute. E in questo caso, che io lascio agli eruditi di verificare, non possiamo nel precettor di Nerone ravvisar nè anche l'esistenza di una facoltà, disgraziatamente assai comune; quella cioè di saper ritrovare da sè stesso una turpitudine.

La predilezione de' Latini per la favola di Medea costituisce inoltre un fenomeno che merita ugualmente di esser notato. In Grecia non imprese a trattarla che il solo Euripide; e dopo di lui una tragedia sopra il medesimo soggetto, che non è pervenuta alla posterità, fu scritta da un tal Neofrone, di cui non ho mai saputo novella. In Francia non è da citarsi che la *Medea* del Corneille; poichè i tentativi di Perouse, di Longepierre e di Clement sono ormai obbliati. Nella sola polvere degli archivii se ne additano due in Italia, una del Torelli, l'altra del Gozzi: e parlo fino al 1820; perchè, se altre ne sieno apparse dopo, lo ignoro, e non ho mai curato d'informarmene. Non ne apparvero, a quanto io creda, fra gli Alemanni e fra gli Spagnuoli; e può dirsi nè anche fra gl'Inglesi; poichè quella del Glower non è calcata sulle memorie antiche. Questo poeta, in ciò di squisito senso, benchè non di alta sfera nel resto, osò con fermo proposito guastar piuttosto la tradizione ricevuta, che denigrare con una esagerazione si assurda il prezioso carattere di madre: ei suppose che Medea uccidesse i figli in un eccesso di frenetico delirio che le impediva di riconoscerli. E ritornata in sè stessa, la dipinse preda alla disperazione per l'involontario attentato, anzi che lieta e trionfante di aver dato opera a una vendetta che innanzi ad ogni essere ben costituito dalla natura dovea necessariamente colpir di preferenza il di lei proprio cuore. In Roma per l'opposto par che non vi fosse poeta tragico il quale non avesse tentata una *Medea*. Vi si segnalarono Ennio, Pacuvio, Accio, Ovidio, Seneca, Materno ed altri: e Tertulliano parla di un Osidio Geta, che nel primo secolo dell'era cristiana compose tutta di versi di Virgilio una nuova *Medea*, di cui lo Scriverio si è dato l'inutile pena di raccogliere alcuni frammenti. Con queste tendenze di ferocia ne' drammatici latini, vi è poi tanto a stupire

che ivi la sana tragedia non mai prosperasse con la dignità richiesta?

Tieste. — La scena è nella reggia di Micene; e l'azione si apre con l'Ombra di Tantalo, la quale, tratta sulla terra da una delle Furie infernali, è da essa spinta a metter odio e furore nell' animo de' due fratelli Tieste ed Atreo, suoi discendenti, onde seguano fra loro i più orribili misfatti. Al solo aggirarsi dello spettro in quelle mura fatali, Atreo, che vi tenea scettro, è subitamente invaso da fieri desiderii di vendetta contra Tieste, che gli ebbe un tempo pervertita la sposa ed involate le ricchezze, e che allor viveasi profugo in terre straniere nella più estrema miseria. Memore de' torti ricevuti, ei non più spira che minacce di esterminio: e trattiensi a parlar con uno schiavo suo confidente intorno al modo più sicuro da immolar l'abborrito fratello all'ira che lo investe. Il ferro per lui è arma di tiranni volgari: ei vuol supplizii e non morte; poichè nel suo regno la morte debb' esser considerata come una grazia. Meditando un eccesso che possa spaventar gli uomini e la natura, ei risolve di richiamar Tieste dall' esilio con finte proteste di pace e di obblio del passato; ed attiratolo così nella reggia, trucidargli a tradimento i figli, e preparargliene pasto nefando in una cena notturna. Ei vagheggia lungamente il suo infernale disegno; e già ordina i mezzi da eseguirlo. Tieste, sollecitato da iniqui messaggi, cade nella rete insidiosa; e, costretto dall' indigenza, presentasi con tre suoi figli in Micene, non senza terribili presentimenti di ciò che possa ivi essergli ordito di atroce. Atreo, che ne è subito avvertito, affrettasi ad incontrarli ebbro di esultanza nella certezza di aver finalmente le vittime fra i suoi artigli; e coprendo il suo empio pensiero, avanzasi con benevolo sembiante ad abbracciar Tieste ed a chiedergli il bacio fraterno. A udirlo, era quello per lui un vero momento di felicità; onde bisognava deporre gli antichi rancori, e non più ascoltar che la voce della pietà, della concordia e del sangue. Tieste si precipita a' suoi piedi, implora il suo perdono, e tra le lagrime della tenerezza e del pentimento lo prega di accogliere sotto la sua mano protettrice quegl' innocenti giovinetti. Da prima ei ricusa di accettar la metà del

regno che il re gli offre con simulati affetti: si terrebbe felice di vivere suo suddito, e di poter espiare i suoi falli co' suoi fedeli servigi: ma cede alfine alle iterate insistenze del perfido Atreo, il quale, invitandolo a cingere sul suo capo venerando il diadema reale, annunzia con espressioni di doppio senso che, a suggellar la pace tra loro, ei va intanto a disporre un sagrifizio. Questo inviluppo in sè occupa i tre primi atti della tragedia.

Al quarto un messo appare sbigottito, e con le più raccapriccianti particolarità narra il già consumato eccidio al coro. Innanzi tutto ci descrive la parte remota del palazzo ove soleano soggiornare i principi di quella contrada, ed a lungo enumera gli straordinari ed incredibili portenti di cui quel sito sembra essere il magico ricettacolo. Ivi Atreo erasi condotto in segreto con suoi fidati sgherri, trascinandosi dietro i figliuoli del fratello, ch' egli stesso avea già carichi di catene, ed a foggia di vittime inghirlandati di fiori e di bende. Orrendi altari vengono al momento eretti, arde l' incenso, le libazioni versate spumeggiano, la scure tocca il capo di que' miseri, e tutte le formalità di un ordinario sacrifizio son diligentemente osservate. A tal sacrilego apparato, ed a' cupi urli di Atreo, che pronunciando funebri preghiere intuona l' inno della morte, la vicina selva trema: la reggia sembra crollar dalle fondamenta, il vino effuso cangiasi tosto in sangue, il diadema cade tre volte dal fronte del re, il quale pari a famelica tigre avventasi su i tre indifesi nipoti, e l' un dopo l' altro trafiggendoli, spande il terrore ne' circostanti satelliti. Ciò compiuto, egli strappa loro le viscere per leggervi entro i presagi del destino; mette finalmente in pezzi le loro membra ancor palpitanti, ne prepara col fuoco l' infame cena, e la fa recare a Tieste, che ignaro degli eventi, lo attendea nelle sale dell' ordinario convito: e così quel padre infelice, che in abito festivo crede per la prima volta gustar la voluttà della concordia con lo snaturato fratello, divora le carni de' propri figliuoli. A questa immonda narrazione, che può star leggiadramente a fianco delle additate nelle due precedenti tragedie, il coro prorompe in esclamazioni analoghe allo spavento di cui si trova compreso.

Il quinto atto ci rappresenta il ritorno di Atreo, il quale, dopo aver pasciuto i suoi sguardi in quella mensa infernale, vien fuori gridando con frenetica ed orribile compiacenza:

> Æqualis astris gradior, et cunctos super
> Altum superbo vertice attingens polum,
> Nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
> Dimitto superos: summa votorum attigi.

Ma il fatto atroce non ancora lo appaga: gli bisogna compiere il lutto di un padre, rivelandogli il tremendo mistero, a fin di saziarsi di vendetta in veder gl' impeti del suo disperato dolore. All' appressarsi quivi di Tieste, ei da prima si cela per udirne il solitario linguaggio: indi si mostra; ed invitando il fratello a finir seco di celebrar quel giorno di letizia, gli offre una tazza di vino in cui è misto il sangue de' principi uccisi. Questi, contento in parte della riacquistata pace, e in parte agitato da oscuri perturbamenti di animo, chiede affannoso che gli sia concesso di porre il colmo al suo giubilo abbracciando i figliuoli. Atreo lo tien sospeso con espressioni equivoche, e lo sollecita sempre più a bere in quella tazza: se non che a quel misero, nel riceverla, sembra veder fuggire il sole, scuotersi la terra, sconvolgersi gli elementi; e rinnovando le istanze di rivedere i figliuoli, il mostro si scopre, e glie ne gitta a' piedi le teste sanguinose, dicendo: *gnatos ecquid agnoscis tuos?* Qui Seneca ritrova uno di quei felici motti, per la cui vibrata energia è solamente notabile: perocchè Tieste ansante a così nero attentato, non richiama in sè gli accenti smarriti, se non per esclamare, *agnosco fratrem!....* e cade in delirio smanioso. Credendoli solamente uccisi, ei domanda con fremito di poterne almeno seppellire i cadaveri; allor che l' empio gli svela ch' ei li avea già divorati, e gli narra tutto lo scempio che si era studiato di farne. Le furie di Tieste e le insultanti risposte di Atreo, che gode a quello spettacolo di orrore, chiudono la scena.

Vi ha certa memoria che una tragedia di Tieste fosse anche stata scritta da Euripide, la quale va fra le tante di quel teatro che si sono sventuratamente perdute: e Seneca forse l' ebbe sott' occhio, ad attingerne per lui, non foss' al-

tro, la stomachevole idea. Quali forme particolari di drammatica esecuzione il Greco poi avesse adottate con destrezza per temperar l'orribile del soggetto fondamentale, non vi ha storico indizio da poterne rettamente decidere. Altrove si è però notato, che non ostanti le tendenze di quel poeta per la dipintura degli eccessi dolosamente criminosi, tendenze che fra le sue mani pervertirono sì bruttamente l'arte, il popolo di Atene gli era pur tuttavia di costante freno a non lasciarsi precipitare in troppo aperte mostruosità; ed ei più volte ne avea fatto a suo danno e scorno il crudele esperimento. Può in conseguenza tenersi ch'ei procurasse di velare in gran parte le incredibili atrocità onde le vecchie tradizioni aveano corredato a' posteri quel famoso avvenimento de' tempi eroici della Grecia; e che Seneca s'industriasse al suo solito di annerirlo oltre misura, frastagliandolo a modo proprio con quella sua fantasia pregna dello spettacolo reale di tutte le più turpi enormezze. Alcuni han creduto infatti, che la descrizione di quella parte della reggia di Micene ove si finge che Atreo spegnesse i nipoti, fosse fedelmente ritratta da quella parte del palazzo de' Cesari in Roma, che Nerone avea destinata alle sue laide passioni e crudeltà segrete. È possibile ancora che Seneca traesse altre ispirazioni alla sua opera dalla tragedia latina, che, siccome Ovidio narra, Vario e Gracco composero insieme su i casi di Tieste, e che probabilmente è la stessa in seguito divulgata sotto il solo nome di Vario, di cui la storia di quel secolo ci ha serbata rimembranza.

A ogni modo, il fatto vero o non vero su cui si fonda questo tragico lavoro, non meritava esser così rilevato in tutta l'asprezza delle sue giunture e l'abbominevole nudità delle sue forme, che in un secolo in cui i più esecrandi attentati e le più truci e inudite vendette facean parte integra e special delizia della vita pubblica e privata di ogni uomo. Col sicuro presentimento che a' suoi contemporanei non ne sarebbe incresciuta la dipintura, Seneca lo trattò senza velo: e i suoi sforzi nel dare alcun contrasto di luce a quelle tenebre infernali, restarono inefficaci. I tre giovinetti sacrificati all'ira dello scettrato cannibale di Micene, non muovono che una pietà volgare e fuggevole, poichè cadono pari a mutoli

agnelli che il famelico lupo divora mugolando nelle sue grotte di sangue. Nè alcuna di più eminente ne muove pure lo stentato ritorno di Tieste sulle vie della virtù e della giustizia, si perchè un tal ritorno può sospettarsi dettato dalla pienezza delle sue miserie, e si perchè il suo violento e consumato incesto con la sposa del germano, è un fatto di sua essenza irreparabile, e non si cancella o ripurga per pentimenti e per lacrime. L'orror cupo e nefando che spira il carattere di Atreo, è l'unico affetto che domina e inviluppa ferocemente l'azione: se non che, soffocando a un tratto tutte le potenze dell'anima, le addormenta in uno stupor convulsivo, che distrugge ogni vitalità di sentimento negli spettatori, ed abbandona il personaggio alla sola compagnia di sè medesimo. E conviene saper grado all'autore di aver nell'ordito messa giù ogni maschera d'ipocrisia. Conscio che il suo Atreo è un mostro fuor di natura, ei lo allontana diligentemente da ogni specie di contatto con la natura. In lui, niuno di quei palpiti precursori che si associano al concepimento di un grave e spaventevole delitto; niuno di quei terrori salutari che arrestano involontariamente la mano armata di un pugnale omicida; niuno di quei rimorsi che la rea coscienza genera a un tempo e ritorce contro a sè stessa innanzi allo spettacolo di una già eseguita scelleratezza. A che infatti porre in mostra gli ordinari fenomeni del cuore umano per attaccarli a un essere al cui tipo la tempra dell'umanità rimansi compiutamente estranea?....

Ma usciamo alfine di questo pattume: i comentari sono superflui dove i fatti parlano da sè in guisa, che ad ogni uomo di mente sana e di cuor non guasto è facil cosa il valutarli. Nè mi rimane intorno a questo autore se non a prevenir brevemente qualche obbiezione che molti per avventura saran tentati di oppormi. Alcuni, per esempio, col bel romanzo del Diderot alla mano, diranno che io in questo esame ho troppo annerito il carattere morale di Seneca; ed a costoro, senza inutili contese, lascio piena libertà di alimentare la loro passione pe' romanzi, e di farsene un idolo: l'umana viltà sovente ha deificato tanti mostri, che aggiugnervi anche quello il quale, giusta la grave testimonianza di un Tacito, diede

apertamente opera, se non a concepire, a consumare almeno un matricidio, non dee poter cagionare alcun nuovo scandalo. Altri, con l'autorità di Marziale e di Sidonio Apollinare, diranno, dall'altro canto, che vi ebbero tre fratelli conosciuti sotto il nome di Seneca; e che il teatro venne ascritto sempre, non al primo che fu precettore di Nerone, ma bensì ad Annio Novato, ch'era il secondo. Potrei rispondere che uomini dottissimi in fatto di latina erudizione, quali sono un Giusto Lipsio, Erasmo, Einsio, i due Scaligeri, ed altri non pochi, attribuirono al filosofo gran parte di quelle tragedie, senza lasciarsi punto illudere dalla circostanza ch'esse fossero state pubblicate col nome del fratello: e ch'egli realmente vi abbia cooperato, lo attesta Quintiliano, il quale nettamente lo addita come autore della *Medea*. Potrei soggiugnere che, ove quelle tragedie si paragonino attentamente con le prose del filosofo, basta la più leggera critica per ravvisar nelle une e nelle altre le medesime tendenze di spirito, le medesime pretensioni di dottrina, spesso il medesimo fondo di pensieri, più spesso ancora le medesime stentate forme di lingua e di stile.

Se non che tutte queste discettazioni erudite sono di niuna importanza per me. Quando anche mi si dimostri con matematica evidenza che le persone eran diverse, niuno potrà luminosamente provarmi che la tempra delle anime non fosse la stessa. Nelle mie investigazioni è stato in me principal disegno di apprendermi, non all'individuo materiale, che interessa la storia degli uomini più che la critica de' tempi, ma bensì all'individuo astratto, che vien come lucido specchio in cui fedelmente si riflettono le sembianze di un secolo con tutte le caratteristiche impronte, e tenaci abitudini, e maniere sue proprie di sentire, di pensare e di vivere. Se infatti per bizzarria taluno volesse attribuir quel teatro ad altro poeta contemporaneo, a Lucano, per esempio, ch'era figlio del terzo fratello di Seneca il filosofo, cangerebbe egli mai lo stato della quistione? Il famoso cantore della Farsalia non fe' onta all'egregio zio; prese parte attiva in una congiura celebre, che mise Roma tutta in commozione; e, scoperto appena, tentò fuggir morte, denunziando vilmente i suoi complici, tra

i quali era sua madre: condannato indi a perire, perchè non era facile il placar Nerone per simil genere di meriti, affettò eroica fermezza; e ne' momenti supremi declamò versi allusivi al suo stato; e del sangue che gli usciva dalle segate vene fe' generosa libazione a Giove liberatore. A che andar più oltre mendicando prove, fatti e ravvicinamenti? Eran tutti così: ed il mio scopo essenziale si fu di chiarire, che ingegni educati disgraziatamente in mezzo a realità prosaiche e ributtanti, non poteano produrre che opere drammatiche ributtanti e prosaiche. Le ingenue ispirazioni della natura esigono ampiezza di spazii congiunta a splendore di analoghe circostanze; e le grandi fantasie non si sviluppano al certo nelle piazze de' patiboli.

CAPITOLO NONO.

DELLA TRAGEDIA ITALIANA.

Circostanze in cui si trovava l'Italia quando la tragedia vi riapparve. — In qual senso il Trissino fosse il primo a concepirne le doti fondamentali. — Intrinseci pregi della sua *Sofonisba* quanto all'idea; suoi difetti quanto alla esecuzione. — Rapidi cenni su i principali poeti che si posero per le medesime vie. — Analisi del *Torrismondo* di Torquato Tasso: primi esempi di alta elocuzione tragica. — Origine e caratteri della tragedia pastorale: l'*Aminta;* il *Pastor fido*. — La tragedia urbana, tentata per la prima volta dal Leonico, le serve di transizione. — Ostacoli di repente insorti pe' progressi dell' arte: lo spettacolo del delitto sostituito a quello della sventura per opera dello Speroni. — Scene di orrore in cui cadono i suoi seguaci in questo genere: discredito che ne deriva immediatamente alle produzioni tragiche. — Nascita del melodramma: sue invariabili condizioni, desunte da' bisogni della musica. False prevenzioni sull' indole del melodramma, e sulla influenza da esso esercitata in Italia a danno della tragedia pura. — Generico esame delle opere drammatiche del Metastasio: tempra eminentemente tragica del suo teatro eroico. — Accuse de' critici combattute.

La barbarie onde lo spirito umano, dopo la decadenza fatale del grande impero, era stato pienamente avvolto per tanta serie di tempi, cominciava nel duodecimo secolo a diradarsi lentamente in tutto il mezzogiorno di Europa. Abitate da popoli di tempra mobilissima e sensitiva, quelle regioni parvero svegliarsi simultanee dall' universale letargo: e de' poeti, cui non ancor forse ispirava che una mal distinta natura, fecero nondimeno udir l' espressione de' tre primi ed eterni bisogni di una civiltà rinascente, la religione, la gloria e l'amore. Quei canti lirici, mescolati a fantastiche narrazioni, di cui spesso risonarono con meraviglia i solitari castelli de' principi e le festive adunanze delle genti, erano al certo rozzissimi, perchè balbettati appena in idiomi di transizione, i quali erano stati composti alla ventura di eterogenei accozzamenti e di frantumi di vecchie lingue, che gli attentati dell' ignoranza e i capricci dell' uso aveano da per tutto guaste e sfor-

mate. Ma l'ingenuità delle immagini, ond'erano adorni, parlava eloquente a fantasie di fresco richiamate alla lor naturale attività; e, se non altro, servirono di potente stimolo alla ricerca di nuovi organi per una più ampia manifestazione di pensieri e di affetti. L'impulso fu istantaneo e generale, benchè non ugualmente produttivo di conseguenze generali ed istantanee in tutta quella parte del continente di Europa.

L'Italia fu la prima, che, mettendosi per queste vie di progresso, armonizzò con pochi tentativi la sua nuova lingua, la rivestì come per subito incantesimo delle più nobili forme, e col suo mezzo s'innalzò audace fra le altre, pari a giovine aquila, che, dopo aver misurate le sue forze con breve batter di ali, non si lancia fuori del suo nido che per affrontare il sole. Sembra che i grandi fenomenti della natura morale, simili a quelli della natura fisica, abbiano anch'essi i loro movimenti di periodica rotazione intorno ad un centro, e dispariscano e riappariscano sempre gli stessi. È infatti notabile che il risorgimento delle lettere in Itatia, come la nascita delle lettere in Grecia, venne ugualmente annunziato con pompa da un'epopea. I geni di Omero e di Dante splendono su i primi ed aerei spazi di queste due epoche memorabili, donde, pari alle ombre gigantesche della mitologia di Odin, fanno vibrar da lunge il suono delle loro arpe smisurate a traverso le ultime caligini di una notte che già si dissipa. Cantarono amendue l'uomo e i suoi misteriosi destini: ma il primo, dotato di un sentimento splendido e vivace, lo dipinse quale ognuno lo scorge nel cerchio delle cose visibili; l'altro, dotato di un sentimento più energico e profondo, non seppe altrove rappresentarselo, che avviluppato di arcani in grembo all'infinito ed alla eternità.

L'arte drammatica ebbe principii e vicende non molto dissimili nella nuova che nella vecchia civiltà de' tempi; e da questo canto altresì par che i medesimi fenomeni siensi mostri e riprodotti quasi per forza di leggi cosmologiche, stendenti la loro influenza fin sugli ordini morali dell'universo. Più secoli scorsero da Omero ad Eschilo, il quale di suo solo moto creò la tragedia dal nulla: più secoli scorsero dall'Alighieri al Trissino, il quale si ardì primo ritrarre la tragedia

dall' obblio in cui trovavasi caduta. Ne' due intervalli, spettacoli senza precise azioni teatrali e senza verun poetico scopo vennero dati agli antichi sopra carrette ambulanti, spettacoli poco meno che d'identica specie vennero dati a' moderni ne' vestiboli de' chiostri e delle chiese: e questi aborti d'immaginazione avida di operare, ma senz' ali ancora e senza troppo agio di luce, ebbero ugualmente, presso gli uni e presso gli altri, storie religiose a soggetti, solennità religiose a incitamenti. Sin qui le sole rassomiglianze risaltano fra quei due periodi che occupano tanta parte negli annali dell' uman genere: ma le differenze divengono più sporgenti e positive, allor che la mente fermasi alle circostanze in cui si avvennero ed a' successi che ottennero i due poeti, a' quali si dee prima la creazione, indi la restaurazione della tragedia.

Ho detto abbastanza in altro capitolo di quel prospero abbattimento di condizioni morali in mezzo a cui nacque la tragedia antica. Nella effusione de' più nobili sentimenti onde i popoli della Grecia erano allora generalmente animati, Eschilo, che per tempra di carattere altissimo e per influenza di analoghi ordini di cose ne sentiva il magnanimo impeto, concepì l' istituzione di un teatro, col fermo convincimento che quelle favorevoli disposizioni nella moltitudine doveano poter servire di veicolo efficace a far da tutti accogliere con applauso ciò ch' ei si proponeva di rappresentarvi: e tra i risalti che davano alle recenti glorie della sua libera patria, quelle alquanto più remote la cui reminiscenza era stata serbata ne'canti dell' *Iliade*, lo volsero ad attingere ingenue ispirazioni a'suoi componimenti da questa sorgente inesauribile di meraviglie. Quindi, tutto scomponendo e ricomponendo con quel suo attivo e penetrante spirito, immaginò disegni, ritemprò colori, ed atteggiò gruppi di nuova e straodinaria bellezza, di cui le menti de' suoi concittadini erano già disposte a gustar gl' incantesimi. Ma lo stesso concorso di fortunate circostanze predominava egli nell' Italia allora che la tragedia vi rinacque?

Quelle repubbliche ferventi, che per bisogno di civil sicurezza eran surte spontanee dalla lenta dissoluzione di barbari governi, e che massime dopo la prima lega lombarda

avean gittata luce sì viva su quel famoso rinnovamento de' secoli, gemeano a' tempi del Trissino in parte cadute, in parte cadenti sotto il giogo di pubblici e privati usurpatori: e con le inquietudini e le diffidenze che aveano alimentata sì lunga discordia fra loro, erano anche spenti quei preziosi germi di vita che lo scorrer degli anni promettea fecondare a gloria e prosperità di tutte. Una insolita sete di assoluto dominio bolliva in quei potenti che si erano elevati sulle rovine de' popoli: e siccome Carlo V con la sua frenetica ambizione somministrava esca ed esempio a' primi, Leon X, sotto colore di proteggere e favorar le arti e le lettere, somministrava sonniferi a' secondi. La riforma, lasciando sotto la minaccia de' roghi e de' capresti l' Italia, ove era stata concetta e lungamente nutrita, trasmigrava di là dalle Alpi, per cercarvi più pacifico esercizio e meno incerta ospitalità: ed un celebre ingegno, quasi a farsi il nunzio e l' interprete di una tanta rivoluzione di principii, chiudea con una mano l' èra di un passato gigante co' suoi liberi discorsi sopra Tito Livio, ed apriva con l' altra quella di un deplorabile avvenire con l' esecrando suo libro del *Principe*.

In tai funesti permutamenti di vicissitudini politiche, i grand' ingegni, che una soprabbondanza di vita intellettuale rendeva incapaci di quiete, si rifuggivano ansiosi nella cultura delle scienze e delle lettere, quasi ad obbliarvi la realità e sè medesimi: e nelle varie produzioni che portarono sì alto la fama del seguente secolo, essi eran le più volte costretti a nasconder gl' impeti di una indipendenza morale che non era ancor possibile di reprimere sotto il velo delle forzate reticenze che loro imponevano le cangiate necessità de' tempi. Se in mezzo a questi elementi il Trissino avesse dovuto inventar la Tragedia, le propizie circostanze che tanto corteggiarono il genio di Eschilo, gli sarebbero certamente mancate: ma per ciò solo, ch' essa già esisteva nelle rimembranze della storia, non è da supporsi che fosse men difficile fra ostacoli sì gravi il farla degnamente rivivere. Questo ramo delle arti poetiche, il quale abbraccia e mette in contrasto tutte le grandi passioni della vita, e che parla, non all' individuo nel silenzio della sua solitudine, bensì a popoli riuniti entro vasti recinti,

esige, più che altri non crede, felice accordo di analoghe disposizioni fra la moltitudine ed il poeta; ed ogni possibilità d'inasprire le piaghe degli oppressi e d'irritare i sospetti e le gelosie degli oppressori per situazioni troppo forti ed ardite, lo rende inceppato e mal fermo ne' suoi progressivi andamenti.

La mescolanza de' beni e de' mali è al certo inerente alla condizione morale dell'uman genere; nè alcuno vorrà imputarmi di pretendere che si richiegga una età dell'oro per vedervi rifiorir quest' arte. Ma siccome lo spettacolo di una tempesta sul mare non è maraviglioso e poetico se non per chi la mira con animo sicuro dal lido, così bisogna che la tragedia per aver successi non corra sanguinosa e tremenda per le strade a danno di coloro che son chiamati ad ammirarla sul teatro; o, in altri termini, bisogna che la somma de' beni prevalga presso un popolo alla somma de' mali, e gli prometta un identico avvenire, per confidarsi che la tragedia interessi l'attenzione pubblica, abbagliando fantasie non preoccupate esse medesime in simili torture. Fu questo il caso favorevole in cui si trovò Eschilo, come l'opposto fu quello in cui si avvenne il Trissino. Il secolo d' Alessandro VI parea continuarsi minaccevole a premer tuttavia l'Italia di tutto il peso de' suoi delitti; mentre i secoli che furono sì ricchi di fama e di prosperità, perdendosi rapidamente nel passato, non davano nè pur la lontana speranza di riprodursi nell'avvenire. Il tentar quindi la restaurazione della tragedia, oltre al pericolo pel poeta di mancar di spettatori, offriva quello ancor più deplorabile di esporlo a calunniar la natura, o almeno a ritrarla dal più meschino aspetto. Pure il Trissino vi si accinse; e conviene scernere con esame imparziale qual via egli tenne all' uopo; da qual canto gli abbondò il senno e il gusto, da quale gli furono insufficienti le forze a coronar di prospero successo la sua onorevole impresa.

Voltaire fu il primo ad assumere, e i critici superficiali al par di lui gli fecero eco sonoro, che quella del Trissino fosse la prima *tragedia regolare* apparsa in Europa dopo tanti secoli di barbarie. A questo giudizio, che non sembra vedere in quell' opera drammatica se non la sola regolarità delle forme, è principalmente da ricongiungersi quanto è stato detto

in seguito di equivoco su questo poeta sì da' suoi detrattori come da' suoi panegiristi. Poichè finalmente coloro i quali non cercano in un lavoro di fantasia che le regole della esecuzione, stimando averle apprese abbastanza da lui, non curarono di andar più oltre; onde altieri di quella sterile scoperta, non ne seguirono l'esempio se non per cadere in mostruosità regolari o in regolarissime insipidezze, e simili al Dio buffone di Aristofane, si credettero possenti com' Ercole, per essere pervenuti a rubarne per poco la clava e la pelle. Coloro per l'opposto, i quali, non che correr dietro a regole di esecuzione, reputano delitto il tenerne conto, sfatarono quella produzione senza nè degnarsi pure di leggerla; bastando loro di vederle stampato in fronte l'epiteto di *regolare* per trarne la legittima induzione che tutto il resto fosse altamente abbominevole: e vi ebbe chi ne parlò come *di un tristo frutto di penosa fatica,* sulla semplice autorità di taluni dotti che non si sa nè dove nè quali fossero. Non incresca che io mi arbitrii a riguardar le cose da un più filosofico aspetto.

Ornatissimo di lettere d'ogni specie, il Trissino comprese che a restaurar l'arte tragica ne' moderni, bisognava indagare qual fosse ella stata presso gli antichi, ov' ebbe fama sì chiara pe' numerosi portenti che vi avea prodotti. Ma in questa ricerca si attenne egli unicamente a conoscer le regole dell' esecuzione, che senza dubbio adottò poi nella sua opera, o pur guidato da un sentimento istintivo di ciò che costituisce l'essenzial carattere della tragedia, ebbe segnatamente in mira di conoscer l'idea fondamentale, la cui scelta e disposizione dovea preceder l'impiego di quelle règole? Questa seconda ipotesi è la sola evidente per me: e ne traggo argomento da questo fatto, che mentre egli era facile di legger siffatte regole in tanti, pur tuttavia nel rivolgersi all'antichità non seppe altrove fermarsi che innanzi a Sofocle; come se, risalendo il lungo spazio di circa venti secoli, non altro scorgesse nell' intervallo che un immenso vòto per rispetto a questo genere di poesia. E intanto l'èra dei Latini gli stava più prossima; e le loro produzioni, meno smarrite che quelle de'Greci nelle tenebre del medio evo, erano più generalmente studiate, e il teatro di Seneca dovea tanto più facilmente affacciarse-

gli alla memoria, in quanto oltre a un secolo innanzi il Mussato erasi avviso di riprodurlo con le sue tragedie dell' *Achilleide* e dell' *Ezzellino*, scritte latinamente sulle precise tracce del precettor di Nerone, e degne in tutto del loro stimabile modello.

Taluni han preteso che nella sua produzione il Trissino calcasse di preferenza le orme di Euripide. E non vi ha giudizio che si opponga più apertamente ai fatti, non essendovi nel primo nè i pregi, nè i difetti, nè le tristissime tendenze dell' altro. Basti a convincersene il diritto senso ond' ei concepì l' ufficio del coro, adoperato da lui, non come sovrapposta macchina introdotta nell' azione per segnarne i riposi con estranei canti, quale spesso in Euripide si vede; bensì come organo intermedio intento a suscitar senza indugi e a tener del continuo deste le simpatie morali dello spettatore, quale Sofocle ne diè sola norma fra gli antichi. Ond' è dunque, un critico esclama, che, affaccendandosi ad osservar le forme greche sino ad ammettervi un coro, siesi egli ardito di trasportar la tragedia dal dominio della mitologia in quello della storia? La risposta è semplice: perchè questo ardire è santificato dall' esempio di Eschilo, il quale si dee supporre istruito de' dominii di un' arte ch' egli avea creata; perchè la legge presunta di non potersi nel teatro greco uscir de' termini della mitologia, venne dettata, non da' Greci che nè pur vi ebbero mente, ma dal critico stesso che fa l' obbiezione, il quale avendo confusa l' idea tragica in sè medesima con la materia che la rappresenta, fu involontariamente trascinato a coprir questo errore di logica, sognando una dottrina che è pienamente smentita dalla ragione e dalla esperienza.

Anzi, se vi è cosa che aggiunga elogi alla sagacità del Trissino, e provi ch' egli studiò negli antichi da libero ingegno e non da servile imitatore, è precisamente una tal condotta, su cui si vuole così leggermente spandere il biasimo ed il disprezzo. A prima giunta ei non potè scorgere al certo nelle opere di Sofocle, se non favole mitologiche, più o men liberamente trattate sulla scena secondo le variatissime tradizioni de' tempi: ma non tardò ad accorgersi che quelle favole medesime, non che costituir l' essenza della tragedia, servi-

vano unicamente d'inviluppo esterno ed accidentale a dar visibili apparenze a' soggetti personificati: onde, fattane arditamente astrazione, concepì nel suo più ideale aspetto l'elemento poetico che vi dominava, e riconobbe in esso l'immagine dell'infortunio derivante da' casi della vita, a cui, come a primo nodo invisibile, si ricongiungeva tutta l'azione drammatica nelle sue molteplici forme. La verità di questa idea, consentitagli dalla ingenuità di un'anima non intenebrata da fittizi sistemi, gli fu di guida sicura nella restaurazione ch'ei meditava: sì che, rimovendo da sè la mitologia, e deliberando di adagiar l'idea archetipa della tragedia sopra storici avvenimenti come più comprensibili a popoli moderni, cui le antiche credenze rimanevansi estranee, gli venne suggerita la *Sofonisba*, della quale, a prova di quanto finora ho detto, m'ingegnerò di esporre brevemente il fondamentale òrdito.

Asdrubale, capitano de' Cartaginesi, avea promesso d'impalmar sua figlia Sofonisba a Massinissa re de' Massuli, che allor parteggiava per lui: ma, rotto compiutamente nelle Spagne dalle armi di Scipione, non che poter mandare ad effetto questo suo disegno, fu costretto a rifuggirsi precipitosamente in Africa per cercare di rifarvi guerra a danno de' Romani. Questi, che si disponevano ad inseguirlo in quella regione, fecero subitamente lega con Siface re de' Numidi per non averlo nemico nella lotta che si preparava: del che afflittissimo il senato di Cartagine, immaginò, quasi ad unico rimedio in tanto pericolo, di non tenere alcun conto della promessa fatta per Asdrubale a Massinissa, e di dar senza più Sofonisba in consorte a Siface che n'era perdutamente invaghito, e che a questo solo patto consentiva di sciogliersi dal conchiuso accordo. Dopo tre anni Scipione sbarcò in Africa con potentissimo esercito per distruggere la rivale di Roma, e punire a un tempo della mancata fede il Numida; il quale, corso alle frontiere con tutte le sue forze per difendersi, vi fu disgraziatamente battuto e fatto prigione; tal che il campo restò libero a' Romani di avanzarsi fin presso alle mura di Cirta, capitale della Numidia, per espugnarla e dar termine alle contese. Qui propriamente comincia l'azione del Trissino.

Sofonisba, in mezzo alle sue ancelle ed altre donne Cirtensi formanti il coro, apre la scena, mostrandosi vivamente agitata de' possibili disastri che risultar possono da una guerra in cui si combatte con forze si disuguali; ed il non aver nuove di Siface la tiene in uno stato violento di costernazione: ondeggiante fra i timori e le speranze, ella però lascia intendere che, ove la fortuna se le disveli contraria, ella calcando con coraggio la miseria della sua condizione, preferirà la morte alla servitù ignominiosa cui i superbi Romani non mancherebbero al certo di dannarla. Un messo intanto sopraggiugne a dissipar le incertezze, e a sommerger tutti nell' abbattimento e nel terrore: ei narra la disfatta dell' esercito e la disgraziata prigionia del re: nè per colmo di sciagure si tarda di apprendere che il nemico è già penetrato nella città, di cui gli abitanti sbigottiti han dischiuse le porte per non esacerbare l' ira del vincitore con una resistenza d' improbabile successo. Massinissa, che, irritato contra Siface per avergli pria tolta la sposa ed indi occupato il regno con le armi, contribuì alla vittoria delle legioni di cui si era fatto alleato, è il primo a entrarvi co' suoi soldati, e inoltrarsi nella reggia ch' ei trova immersa nella confusione e nel disordine.

La regina se gli fa incontro, armata di pari modestia e fortezza d' animo. Le sue prime sollecitudini son quelle d'implorar da Massinissa con gli accenti del più affannoso dolore, che disponga di lei a sua posta secondo gl' infelici dritti della guerra, ma che la sottragga all' onta di andar serva tra' Romani, e chiede giurata sicurezza che piuttosto ei le darebbe morte, che abbandonarla a si grave obbrobrio. Quel principe, che le facea sperare d' adoperar tutto il suo credito per soddisfarla, è vinto alfine all' aspetto di tanta grandezza e di tanta miseria; e cedendo alle pietose insistenze di lei, promette con risoluto cuore che la preserverebbe a costo anche della propria vita. Ma non prima si separa da lei, che le difficoltà di riuscirvi cominciano a turbarlo. Ei conosceva quanto i Romani fossero inflessibili nel sistema di umiliare con fastosi trionfi le soggiogate nazioni: ed a rimuovere ogni pretesto di rifiuto alla sua domanda, non vede altro mezzo che d' impalmar quella donna senza ritardi, per così renderla inviolabile

come sua consorte. Sofonisba ode con raccapriccio una simile proposizione: ma nella fatale necessità che la preme, ella delibera d'immolare alla dignità d'una figlia d'Asdrubale e di una libera Cartaginese i doveri e le affezioni della sposa di Siface: e le nozze son celebrate con tanta precipitanza che i consueti sacrifizi agli Dei sono riserbati ad eseguirsi dopo la solennità.

Intanto le legioni romane che i Massuli avean precedute nell'ingresso di Cirta, vi penetrano anch'esse: e Lelio che le guida, apprende con indignazione la condotta di Massinissa, che involava a quel modo a Roma il legittimo frutto della vittoria. Altercansi fra loro su quest'obbietto, e convengono alfine di rimettersene al giudizio di Scipione, a cui si apparteneva l'alto governo di quella impresa. Ma indarno Massinissa, correndo a questo che sopraggiugne, cerca di giustificarsi rammentando che quella donna gli fu promessa dal padre, mentre Siface non la ottenne che per un atto arbitrario de' Cartaginesi; indarno ei confida che non si vorrà con tanta ingratitudine rimeritare i suoi lunghi servigi, la sua fedele alleanza, il sangue sparso de' suoi: Scipione, temendo non l'influenza di quella donna gli renda men salda la pace co' Massuli, risponde mansuetamente, ma con fermezza; ei biasima e riguarda come nulle quelle nozze fatte in dispregio de' romani dritti; dichiara essere indispensabile ch'ella venga inviata in Roma, come non di altri sposa che del debellato Siface; dissuade Massinissa dal più oltre opporsi a una determinazione voluta dalle leggi; e promette che intercederebbe egli stesso col senato, dal cui solo arbitrio dipende la sorte di quella principessa, perchè in seguito gli sia conceduta in moglie senz' altri ostacoli.

Sia che l'autorità di quel grande capitano il frenasse, o ch' ei si vedesse in penuria di efficaci mezzi a resistergli, Massinissa cede con animo, tranquillo in apparenza, inquieto e cruccioso nel fondo: e, ritraendosi dalla presenza di Scipione, indirizza segreto messo a Sofonisba per dirle che, se una potenza superiore gl'impedisce di mantenerle fede di sposo, ei può almeno serbarle fede di re, inviandole senza più l'unico dono atto a liberarla dalla servitù temuta. Era un veleno.

Quella infelice, che, stimandosi al coverto di ulteriori pericoli, preparava in quel momento i sacrifizi da celebrarsi in rendimento di grazie agli Dei, scorge in così tristo annunzio l'estremo colpo a cui un fato persecutore la riserbava: trovando quindi nell'eccesso medesimo della sua sventura forza bastante a sostenerla, beve coraggiosamente il veleno; ed a provare che non leggerezza di carattere, ma tremenda necessità di non cadere in un mal peggiore la fe' consentire alle nozze di Massinissa, non consacra i suoi ultimi respiri che alla memoria di Siface e agli amplessi del tenero pargoletto di cui quel principe l'avea resa madre: e spira fra le braccia delle sue deplorate ancelle a dare spettacolo di un infortunio cui nulla era stato capace di vincere, se non il sentimento della sublime virtù, ond'ella avea saputo soggiacervi.

Niuno vorrà contendere a questa tragedia il merito di presentare, in quanto all'idea, una situazione patetica ed ammirabile, fondata in una serie di accidentali disastri. Sofonisba vi appare sotto forme che riuniscono la realità della umana fralezza all'ideale di una forza d'animo che sembra collocata di là da' termini della natura. La perdita di uno sposo, di un trono, di una patria, la precipita nel dolore: ma il pericolo di esser tratta in ceppi dietro un carro trionfale a vilipendio di odiati stranieri, le infonde un coraggio che passa ogni espettazione: e quando i più crudeli sacrifizi non più valgono a sottrarla dall'ignominia, ella se ne libera con alto proponimento, rifuggendosi illibata nella tomba. Il personaggio di Massinissa vi è concepito con fierezza e nobiltà. Nel suo primo incontrarsi con Sofonisba, un sol lamento intorno a' suoi amori traditi, un sol rimprovero sulle ingiurie da lui sofferte non gli sfugge dal labbro: ei sente che l'infortunio ha il primo dritto al rispetto de' mortali. Più che lo stimolo della passione, un sentimento di grandezza e di onore lo spinge a contribuire per la di lei salvezza; e nella inefficacia de' mezzi all'uopo immaginati, ei consente a vedere il proprio cuore in pezzi, perdendola per sempre, anzi che permettere che ne sia contaminata la dignità e la fama. Scipione è ivi come il simbolico istrumento di un destino insuperabile che ha già decretato l'esterminio di quella sventurata regina.

In Francia, in Inghilterra, e più tardi nella stessa Italia, questo soggetto fu riprodotto con diversi orditi sulla scena per opera di altri poeti che ne ravvisarono la bellezza: il che non fa piccolo elogio al Trissino che fu primo a discoprirlo nel suo drammatico aspetto. Ma, felice nella scelta dell'idea, lo fu egli altrettanto nel maneggio della esecuzione? Intorno a ciò si può senza ingiustizia esser più severo con questo autore, a cui pare applicabile il bel motto di Archita, il quale chiamava tristissima la condizione di colui che colpito di ammirazione innanzi a una grande immagine, non sapea trovar modi nè forze di ritrarla convenientemente per farne altri partecipe. L'esecuzione della *Sofonisba* non è tale al certo che per capricciose deviazioni alteri punto l'integrità dell'idea che vi preesiste: ma le toglie vicinanza e rilievo per certo continuato difetto di ombreggiamenti e di finitezza. I caratteri de' personaggi vi son tracciati con precisione di disegno; ma nel complesso de'loro tratti sembrano più intagliati a bulino che dipinti a colori; più tocchi di passaggio, che sfumati in tutte le loro parti: e sovente l'interesse dello spettatore, sveglio alla vista di taluni contorni energicamente calcati, si disperde in faccia a taluni altri che, sbozzati appena o interamente negletti, privano le figure d'ogni complemento visibile, e le gittano in lontananze ove la fantasia non più curasi di seguirle.

Quel che sopra tutto annebbia gli effetti di questa tragedia, è lo squallore della dizione, che assimilia in parte l'opera del poeta a quella di un pittore, ove la debolezza e l'uniformità delle tinte tolgono risalti ed ardire alle attitudini, vivezza e movimenti alla espressione. Il Trissino disgraziatamente non era nè un vigoroso artefice di versi, nè un profondo ricercatore di quei modi risentiti di poetico linguaggio che ingrandiscono, rilevano ed animano le sembianze de' personaggi e la manifestazione degli affetti. Nè l'atmosfera in cui fu nutrita la sua giovinezza era propria a dargli eccitamenti di più egregio valore. Gli sterili seguaci del fecondissimo Petrarca, che tutto aveano preoccupato il secolo precedente, non che tentar mai di trarre suoni di alta e variata energia dalle loro monotone lire, ivano anche a que' giorni leccando frasi sbia-

date per lodar solamente i begli occhi, le belle chiome, le belle mani, e tutte le altre belle cose delle loro Dulcinee: e i poemi di Dante con fato ben diverso da quelli di Omero in cui Eschilo bevve, erano divenuti per le miserie de' tempi come stranieri alla terra che li avea prodotti; poichè sulle stesse sue ceneri ancor fremeva inesorabile la vendetta e la persecuzione de' suoi carnefici. Si che con la forza che vien direttamente dalla natura, mancò al Trissino fin quella che talvolta è desta dall' esempio e dalla emulazione altrui.

Conviensi dunque far la parte della lode e del biasimo con imparzialità rigorosa. Nulla più disonora un poeta che voglia meritar questo nome quanto il trascurar di leggere attentamente nella natura ciò che dalla sola natura ei può attingere con la dovuta grandezza e verità: e nell'obbietto in contesa è l' idea preesistente alla scelta della materia e alla struttura delle forme, a cui le potenze del suo ingegno debbono innanzi tutto dirigersi. Le più leggiere deviazioni in questa special ricerca sono inescusabili; perchè i limitari di quel santuario sono accessibili a tutti; e basta interrogar l' oracolo che vi si chiude per ottenerne senza stento i desiderati responsi. Di una sì spiacevole imputazione il Trissino è pienamente al coverto. Trattavasi di ritirar l' arte tragica dalle tenebre in cui una lunga barbarie l' avea tenuta involta: ei vide qual fosse la pietra angolare per rimettere in piedi questo edificio abbattuto: e consultando in prima le impulsioni del suo animo ingenuo che gli sgombravano il cammino del vero; rischiarandosi in seguito della fiaccola di Sofocle che lo affidava con l' autorità de' successi, egli annunziò a' moderni che ad utilmente sommuovere nobili simpatie negli spettatori, la tragedia dovea nel suo fondamental nodo rappresentar piuttosto una rivoluzione accidentale in senso prosperevole o avverso della umana vita, che un assoluto e miserando contrasto di virtù e di delitti. L' arte veniva in cotal modo riposta nel suo legittimo seggio, e il teatro tragico ne' moderni si rialzava splendido dalle sue rovine, come negli antichi era surto splendido dal nulla.

Se non che, a render profittevole il suo tentativo di restaurazione, il Trissino volle dar opera egli stesso ad adagiar

quell'idea sopra forme capaci di metterla in su gli occhi di tutti; e qui le forze non risposero che in parte a' desiderii. Nè Sofocle potea servirgli più oltre di guida: le forme non sono soggetti d'imitazione, perchè non han modelli positivi nell'ordine delle cose: e chi non ha sortito tempra inerente per trarle originali e piene di vita dal suo proprio fondo, non può tòrre da altri se non qualche lineamento esteriore, o qualche general disegno, che, anche supposto esattissimo, rimarrà sempre come pittura senza colorito, o, per dir meglio, come corpo senz' anima. Questo difetto intanto può nuocere alla gloria dell' artista; non nuoce punto a' progressi dell' arte: poichè, quando ciò che le serve di principio e di base trovasi altamente stabilito, degli spiriti ardenti e operosi tardi o presto si mostrano per corredarlo di magnifica esecuzione. Presa quindi dal suo più eminente aspetto, la tragedia rinacque vera nelle mani del Trissino; e da questo canto non si può defraudarlo del meritato onore: ond' è che, s' ei non ci viene come intrepido capitano che guida egli stesso falangi al conseguimento di una vittoria, è almeno da considerarsi qual valente agonoteta che dispone ed indica il glorioso scopo a cui debbono tendere i palestriti, lasciando alle loro facoltà il comporre i loro movimenti in guisa da giugnerlo con pari destrezza e valore.

L'impresa del Trissino eccitò in tutto quel secolo non dispregevoli seguaci, che, innalzandosi alla grandezza tragica, ne concepirono il primitivo elemento con bastevole nettezza e precisione. Il Rucellai, per esempio, sotto il titolo di *Oreste* ordì una *Ifigenia in Tauride*, in cui non tanto pose il piede nelle tracce di Euripide, che non potesse asserirsi di aver egli stesso ritemprato con felicità quel soggetto, e aggiuntovi molto del suo: ed ebbe il merito di renderne la dizione qua e là scintillante di passaggi, ove il pennello del leggiadro cantor delle api fa nobilmente sentirsi. Nè fu in lui predilezione dettata da fantastici sistemi l'aver preso a trattare un avvenimento mitologico; perchè scrisse al tempo stesso una *Rosmunda*, tratta da storie, non solamente reali, ma e altresì moderne. In ugual modo, se il Grattarolo compose una *Polissena* ed un *Astianatte*, patetiche materie di tragedia tolte da' fa-

volosi racconti della guerra di Troia, il Torelli diè fuori una *Merope*, in cui è sviluppata una rivoluzione d'impero al certo di antichissima data, ma pertinente agli annali positivi della Messenia, perchè Pausania ed Apollodoro ne parlano storicamente. E l'Aretino, cui niuno avrebbe sospettato abile a calzare il coturno, tessè un' *Orazia* attinta da' libri di Livio; come il Groto tessè un' *Adriana*, la quale non si aggira se non sulle precise tragiche disavventure di Romeo e di Giulietta, riportate a tempi, luoghi e personaggi d'invenzione.

Sembra intanto che questi autori, ed altri che sarebbe lungo il noverare, inciampassero anch' essi nello scoglio del Trissino; cioè che, penetrando con sagacità, se così è lecito esprimersi, nella scienza astratta della tragedia, non ancor tutta però ne sapessero comprender l'arte: poichè, felici sempre nella scelta dell'idea, nol furono presso che mai nel calore dell'esecuzione; e dettero semplici germi cui niuna forza fecondatrice concorse a rivestir di grandi e sensibili forme. Le regole aristoteliche da essi poste in opera non poteano contribuir da sè sole ad assicurar loro il convenevole successo; perchè siccome non è difetto l'infrangerle, quando lo scopo è ottenuto per altre vie, non è pur merito l'osservarle, quando a sostener gli effetti dell'azione rappresentata non vi ha nè rapidità di movimenti, nè altezza di caratteri, nè varietà di contrasti, nè vivezza di espressione. Di quest'ultimo pregio mancano segnatamente tutti: e se le più belle situazioni rimangono in alcuni compresse per la squallidezza del dire, sono bruttate in altri per qualche cosa di peggio. Il Groto, per esempio, trattando nell' *Adriana* una favola sì essenzialmente tragica, si piacque per lascivia d'ingegno ad ingemmarla di tanti belletti di stile, da renderne la lettura insopportabile da questo canto ad ogni uomo di gusto.

Nella seconda metà di questo medesimo secolo apparve Torquato Tasso, il quale dopo aver degnamente corso il supremo aringo, e riprodotta con nuovo conio di originalità l'epopea de' Greci e de' Latini, camminando non sulle loro tracce da timido imitatore, bensì al loro fianco da emulo illustre, rivolse per poco alla tragedia quella sua divina mente, innanzi alla quale par che ogni limite di spazio e di

tempo successivamente sparisse. Nutrito di forti studii, e con felice armonia delle più eminenti facoltà morali divenuto il poeta de' filosofi ed il filosofo de' poeti, ei seppe andar più oltre ancora di chi fu primo a restaurare un' arte si egregia: e, non curando nè le favolose tradizioni della mitologia, nè gli avvenimenti positivi della storia, immaginò un ordito drammatico, in cui serbata intatta l'idea che servir gli potesse di nodo, ritemprò tutto il rimanente a sua posta; e gli affetti e i caratteri, tratti dagli eterni modelli della natura umana, furono da lui adagiati sopra vicende di pura e libera invenzione. Concepimento ardito, che basta da sè solo a provare in quale altezza ei si collocasse per discoprir la vera indole dell' arte tragica. Sotto il titolo di *Torrismondo* ei diede quindi un' opera la cui scenica situazione merita di esser diligentemente esaminata.

Pubbliche giostre doveano celebrarsi nella capitale della Norvegia in occasione di patrie solennità: ed il bando n' era stato già sparso per tutte le contrade a fin di attirare a prendervi parte i più rinomati cavalieri. Germonte, principe sveco di ardenti e bellicosi spiriti, vi era fra gli altri accorso, ma coperto e sotto mentite armi; perchè gli odii implacapili che per antiche guerre ardeano da gran tempo fra i monarchi di quei due regni, avrebbero altrimenti esposto a gravissimi danni la sua libertà e la sua vita. Così sconosciuto ei si segnalò ne' varii combattimenti, vinse l' un dopo l' altro tutt' i suoi rivali, e fu colmato di lusinghieri applausi e di magnifici doni secondo le usanze de' tempi. Ma in quella lutta di bravi ei si trovò istantaneamente preso dalle bellezze di Alvida, unica figlia ed erede del re di Norvegia, la quale avea preseduto col vecchio padre a que' giuochi, e dalle cui mani egli era stato onorato de' meritati premii. Questa nascente passione divenne subito incendio in lui per la stessa impossibilità di ottener quella principessa in isposa; essendo egli certo che, scoprendo il suo nome, non ne avrebbe ritratto che un oltraggiante rifiuto. Sì che gli convenne allontanarsi vittima di un amor disperato da un luogo dov' egli avea raccolte tante palme di gloria.

Per distrarsi dall' affanno che lo premeva, ei contratta

fervente amicizia con Torrismondo principe goto, di pari età, di pari stato, di pari audacia e valore, percorse con lui la terra in cerca di cavalleresche avventure: e ne' continui pericoli che porta sempre seco un tal genere di vita, i loro legami si fortificarono a vicenda per la fedeltà e l'intrepidezza onde loro spesso avvenne d'impiegar le armi reciprocamente l'uno in difesa dell'altro. Dovettero finalmente separarsi, perchè la morte de' rispettivi genitori chiamò entrambi a reggere nei regni di Svezia e di Gozia lo scettro de' loro avi. Fu allora che Germonte invocò il soccorso dell'amico per soddisfare a una passione che il tempo e la lontananza, non che diminuire, aveano al sommo esasperata. E convennero che Torrismondo, contro alla cui dinastia non vi erano cagioni di rancore, andrebbe a chieder per sè Alvida in isposa; ma che, menatala nella sua reggia sotto il pretesto di voler ivi solennizzar le nozze avanti alla regina madre, la cederebbe in consorte a Germonte: dopo il fatto, provvederebbero con le preghiere o con le armi a placar lo sdegno che il re di Norvegia ne concepirebbe: l'inganno sarebbe anzi benedetto, se con esso potesse ristabilirsi la concordia fra quelle due nazioni rivali.

Affrettandosi a dar compimento al disegno, Torrismondo, non prima ebbe cinta la corona, che si recò immediatamente in Norvegia. Come ognun prevedeva, la donzella gli fu accordata con unanime gioia, e navilii preparati all'uopo la ricevettero festivamente per traghettarla col suo seguito nella capitale della Gozia. Se non che in mezzo al cammino furono sorpresi da violentissima tempesta, che, durando a lungo, minacciò più volte di affondarli negli abissi dell'Oceano; allor che il navilio su cui si trovavano il re e la principessa venne in su la sera balzato a caso in una spiaggia, ove, a cagione di una montagna che copriva il mare da' venti, ebbero inaspettato asilo e salvezza. Discesero tutti a terra per alquanto ristorarsi de' sofferti travagli; e una tenda fu eretta in luogo sicuro per darvi passeggiero ricovero a' due presunti sposi. Nella dimane la tempesta era dissipata, e tutti si accinsero a rimbarcarsi per riprendere con più felici auspicii l'interrotto viaggio. Ma qual notte fatale per Torrismondo! Nelle tenebre della solitudine, lasciandosi sventuratamente vincere da uno

di quei repentini trasporti di sensibilità esaltata che mettono la ragione in delirio e impongono silenzio ad ogni più sacro dovere, egli era divenuto sposo di fatto di Alvida: ed il nuovo sole non gli appariva se non per fargli sentir tutto l'orrore di una situazione che il rendea colpevole della più nera perfidia innanzi al lealissimo degli amici.

Questi preliminari in tal guisa disposti, il Tasso apre con pompa l'azione della sua tragedia nella reggia de' Goti. Alvida vi si mostra in prima, costernata da infausti presentimenti. Eran più giorni da che ivi giugnea prosperamente; e non che vedere i necessari appresti per solennizzar le sue nozze, scorgeva in Torrismondo certo che d'irresoluto e d'inquieto, di cui ella avrebbe voluto penetrar le cagioni, e pur non osava. In lei que' ritardi affliggevano il cuore della tenera amante ed offendevano a un tempo la dignità della real principessa, per la memoria del tristo avvenimento che la rendea sposa innanzi di esser condotta agli altari: quindi viveasi del continuo assorta in mille dubbi ed incertezze crudeli. E quel principe avea ben donde esser turbato e perplesso. Benchè invaghito anch'egli di Alvida, sentiasi nondimeno la forza di vincere a costo della propria vita si care affezioni, cedendola con fermo animo a Germonte, giusta i patti giurati: ma l'idea di metter in braccio dell'amico una donzella da lui contaminata, gli eccitava un rimorso, un'angoscia, un furore contro a sè stesso, che la circostanza di non esser caduto in quel fallo per disegno di premeditata insidia, non valea nè a calmare nè a rimuovere.

Torrismondo avea una sorella di bellissime sembianze per nome Rosmonda. Un vecchio consigliere a cui solo erasi ardito di confidare la sua deplorabile situazione, cercando in sè alcun mezzo da trarlo d'impaccio, suggerisce doversi offrir questa donzella in consorte a Germonte, e metter tal disegno in campo come direttamente concepito per interessi di stato dalla regina madre, alla quale sarebbe agevole il far destramente comprendere quanto ciò fosse utile a stringere in salda e costante alleanza que' due potenti reami. Torrismondo trova lodevole il partito, ma d'improbabile successo, conoscendo a qual segno l'animo dell'amico era preoccupato negli amori

di Alvida: pur lascia al suo sperimentato ministro il trattar questo affare a suo senno, pochissimo fidando di vederlo condotto a buon termine. Quel che in si grave frangente gli dà qualche debole raggio di speranza è il tenero affetto che Alvida nutre per lui, e l'orrore onde per gli odii di famiglia ella suole udir pronunziare fin anche il nome di Germonte: per che, non credendo ch' ella mai presti il suo consenso a divenir la sposa di quest' ultimo, ha fermo nel pensiero di protestargli francamente esser egli disposto a cederla, quando però ella medesima vi aderisca; non stimando esser cosa degna di cavaliere e di re il permettere che alcuno si attenti di farle all' uopo violenza.

Recasi in quel frattempo la nuova che Germonte arriva per assistere alla celebrazione delle regali nozze. Torrismondo, il quale sapeva esser ben altro il motivo di questo viaggio, comprime l'agitazione che lo divora, e dà subiti provvedimenti perchè quel principe sia ricevuto con le più liete accoglienze, sollecitando Alvida a non mostrarsi ripugnante di onorarlo anch' essa. La regina madre, che avea gradita l'idea di farlo suo genero, non è intenta che a ornar la figlia Rosmonda di ricchissime vesti, sicura che l'ospite augusto, divenutone amante, aprirebbe da sè le vie a conchiudere il desiderato legame fra loro. Germonte, introdotto nella reggia, v'incontra le più festive cortesie: ed a mostrarsene grato, invia secondo gli usi delle corti un magnifico, o per dir meglio, un ingegnosissimo presente ad Alvida; perchè consisteva ne' medesimi preziosi oggetti che altra volta egli avea avuto in Norvegia dalle mani di lei, come premio delle riportate vittorie ne' combattimenti. La principessa non tarda infatti a riconoscerli; e, stupita nel discoprire non altro essere il nemico della sua stirpe se non quel prode sconosciuto, il quale pel suo valore meritò tanti applausi agli occhi di tutt' un popolo, sente che, se il cuore le rifugge ad essergli benevola, non però è giusto in lei di averlo come prima in dispregio.

Il vecchio consigliere coglie intanto l'occasione di favellare a Germonte; e dopo lunghi e artificiosi preludii sulla necessità di stringere fra le due monarchie de' Goti e degli

Sveci un' alleanza di famiglia che accresca la lor vicendevole potenza e le renda formidabili e sicure da ogni nemico attentato, gli propone il matrimonio di Rosmonda come acconcio mezzo ad ottenere questo importantissimo obbietto. Germonte, sorpreso a un simile discorso, apprendesi a combatter da prima le sole cagioni su cui voleasi far credere fondata l'utilità di quel legame; essendo l'antica e fedele amicizia che fra lui e Torrismondo esiste, bastevole principio ad una indissolubile unione fra loro: in quanto poi al legame stesso, impacciato egli dalla inconvenienza di un' aperta ripulsa e dalla impossibilità per lui di accettare il partito, se ne scioglie con destrezza, dicendo che ad ogni modo se ne rimetterebbe interamente al giudizio dell'amico. E questa risposta che agli occhi di Torrismondo, consapevole de' loro mutui accordi, era un positivo rifiuto, è interpretata dagli altri come un favorevole assenso alle desiderate nozze. La sola Rosmonda ne sembra spaventata per motivi di cui niuno avrebbe mai concepito il menomo sospetto.

Questa donzella, sin dal primo istante in cui le fu tenuto parola dell'enunciato matrimonio, se n'era mostra fortemente aliena; coprendo la sua ripugnanza del pretesto di una invincibile inclinazione in lei di viversi libera e casta: nè le insistenze che la premeano, avean potuto mai trarle di bocca un assoluto consentimento. Ma nella ingenuità di un'anima pura e leale, vedendo che alfine quel che era un vago disegno minacciava di effettuarsi, non volle indugiar più oltre a dichiarare i fatti. E cercando ansiosa di Torrismondo, gli disvela non esser ella di regio sangue, come tutti reputavano, ma bensì nata di una dama irlandese ivi dimorante, e per ordine del defunto re scambiata nelle fasce con la vera Rosmonda, ed educata sotto il suo nome in corte, senza che la stessa regina il sapesse; soggiugnendo esserle stato rivelato un tal segreto dalla propria madre in punto di morire. Non voler quindi addossarsi la taccia di aver per ambizione di regno ingannato Germonte, il quale, se avesser luogo le nozze, porterebbe sul trono di Svezia, non una principessa reale, ma una privata e suddita donzella.

Ecco un episodio che sospende alcun poco l'azion princi-

pale, ma per riprodurla in seguito con più alto strepito. Poichè Torrismondo, quasi dimentico di ogni altra vicenda, non più si mostra sollecito che di rintracciar dove fosse la sua vera sorella. Un indovino, celebre nella contrada per lo spirito di preveggenza di cui era dotato, è fatto immediatamente venire al suo cospetto per essere interrogato sul rincrescevole caso. Confermando la precedente rivelazione, questi narra che nella nascita della regal fanciulla il defunto re, istruito da un oracolo ch'essa diverrebbe un giorno cagione di morte pel suo fratello, ordinò che per non ispaventar la regina fosse occultamente cambiata con la figlia della Irlandese, la tenne sino alla età di dieci anni ascosa entro ignote selve, ed indi affidandola ad un suo devoto famigliare, la inviò in estranee terre, a fin di così rimuovere per sempre il pericolo a cui la presenza di lei in quegli Stati esponeva l'unico erede della sua corona. Il famigliare, che avea nome Frontone, richiesto che fosse avvenuto di quella vittima innocente dell'ira de' numi, accenna che, navigando lungi dalla Gozia, fu investito da un navilio di pirati, i quali, al primo scorgerla, contenti di sì vaga preda, la rapirono sola, senza ch'ei potesse indicare ove risolvessero di trasportarla.

Mentre Torrismondo afflittissimo dispera di ogni ricerca per aver contezza di questa sua smarrita germana, un messo giugne dalla Norvegia ed apporta la nuova che il re vi avea cessato di vivere, e che Alvida era stata subito acclamata dal popolo a regina di quel regno. Ma Frontone che ivi è tuttavia presente, fissando gli occhi in quello straniero, pargli riconoscerne le sembianze; e, certo alfine di non illudersi, dice sorpreso a Torrismondo: — Ecco il capitano del navilio che mi rapì la fanciulla. — Questi che ignorava di qual nazione ella si fosse, convenendo senza reticenze del fatto, e vedendosi sollecitato a disvelare ciò che fosse avvenuto di lei, risponde con ingenuità, che, reduce dalle sue piraterie in Norvegia, egli ne avea fatto presente al re per averselo benevolo; che il re, la cui stirpe era stata esterminata nelle guerre contro la Svezia, l'avea adottata per figlia, sostituendole altro nome a quello di Rosmonda, sotto il quale le venne indicata nell'atto del rapimento; che finalmente la fanciulla, di cui tanto

si richiede, non è altra che la principessa Alvida, ora soggiornante, come novella sposa, nella reggia de' Goti.

La memoria di un passato trascorso, cui questo fatale scoprimento aggiugne il carattere di criminoso benchè involontario incesto, è la prima in Torrismondo a ravvivarsi per accrescegli ansietà e tormenti. Nella confusione de' contrarii affetti che gli piombano con veemenza sull' anima, ei però scorge che questo scontro impreveduto di casi è fatto, se non per calmargli i rimorsi, per trarlo almeno di una situazione che sembrava innanzi dover decidere infaustamente della sua vita. Ei corre affannoso ad Alvida che ancor tutto ignorava; le narra i tristi avvenimenti che gli fan rinvenire in lei una perduta sorella; le rammenta che ormai la natura obbliga entrambi a riguardare per altro più sacro aspetto i loro vicendevoli amori; le dà coraggio a coprire di un eterno oblio un fallo disgraziato che non può emendarsi; e poichè la religione e le leggi non permettono di più congiungersi insieme, la sollecita vivamente a porger la mano di sposa all' amico, contro al quale or ch' ella non più appartiene alla dinastia di Norvegia, debbono per lei considerarsi distrutte le cagioni degli odii antichi.

A questo racconto, a questi consigli Alvida rimansi assorta da incomprensibile stupore: ed incerta se riguardar come vero quanto le viene rivelato, o come ordita favola per aver pretesti a rifiutarla, precipita in grembo alla più violenta desolazione. Perlochè nel primo caso, al dolor sommo di dover per sempre rinunziare a Torrismondo ch' ella tanto ama, si unisce l' onta di correre ad altro talamo con la macchia indelebile d' incestuosa donzella: nel secondo, ella scorgesi tradita nelle sue più tenere affezioni, vilipesa nel sentimento della sua dignità, vituperata innanzi al testimonio della sua propria coscienza: onde, non trovando forze da resistere a tanto eccesso di affanni, rinserrasi nelle sue stanze, e disperatamente vi si uccide. A' gemiti, al tumulto che per lo inaspettato evento si diffondono per la reggia, Torrismondo accorre smanioso; e nel repentino delirio che lo invade, attribuendo a sè la cagione prima e fondamentale di così atroce infortunio, scrive all' amico Germonte una lettera per racco-

mandargli la madre, e chiude l'azione svenandosi sul cadavere sanguinoso dell'adorata ed infelice germana.

Le indistinte reminiscenze del primo *Edipo* di Sofocle dovettero poter trarre Torquato a immaginar l'oracolo che serve di nodo a questo lavoro tragico: ma la favola che vi si ricongiunge con sì larghe proporzioni ed acconcio strepito d'incidenti, ne rimane indipendente e bellissima, perchè rappresenta un fortuito concorso di triste vicissitudini a danno de'due principali eroi, che i loro medesimi caratteri ed affetti contribuiscono a rendere inevitabili e memorande. Nulla di più naturale al certo quanto la viva inquietudine di Torrismondo, il quale dopo il commesso fallo non può nè proporre alla supposta sposa di accettar Germonte in sua vece senza coprirsi di obbrobrio, nè cederla per forza o rifiutar di cederla con franco animo a Germonte, senza incorrer nella taccia di aver ne' due casi tradite le più sante leggi dell'amicizia e dell'amore. Il personaggio di Rosmunda e l'episodico disegno d'impalmarla al principe sveco vi son concepiti con giudizio a dar plausibile inviluppo all'azione: e il dolore acerbo di Alvida, allor che, scopertasi sorella di Torrismondo, è astretta a rinunziare alle nozze di lui; dolor rinfiammato dalla rimembranza di ciò che in quella notte tempestosa era fra di essi accaduto, e dal dubbio assai destramente suscitato in lei che quel caso incredibile fosse inventato in suo dispregio, pienamente giustifica e l'atto di disperazione in cui ella cade, e quello analogo cui lo stesso suo fratello è trascinato in vederla estinta.

Non dobbiamo intanto dissimularci che nè anche il Tasso fece quanto il suo eccelso ingegno potea, per vestir di energica esecuzione questa magnifica sua idea. L'esposizione vi è splendida: ma nel secondo e terzo atto lo sviluppo degli avvenimenti procede con una lentezza, di cui lo spettatore è tanto più impaziente, in quanto la prolissità del dialogo gli fa spiacevolmente sentire anzi che mascherargli il vôto assoluto dell'azione: e l'interesse rimansi per ciò affievolito là precisamente ov'era più mestieri di renderlo caldo e predominante. Lo scioglimento, sì pietoso e terribile in sè stesso, meritava inoltre di essere adombrato con tocchi più arditi, e con un

più rapido e romoroso prorompere di corrispondenti affetti. Quella lettera sopra tutto che Torrismondo scrive innanzi di uccidersi, è importuna; perchè dà carattere di meditazione a un suicidio che la natura de' casi voleva istantaneo, e più derivante da un accecamento di passioni tumultuose che da una fredda e riflettuta volontà. Nè forse ve n'era alcun preciso bisogno: poichè, non potendosi rilevare in essa il fondamental segreto che facea sì disperata la condizione di que'due personaggi, il resto è privo d'importanza nel supposto ordine dei fatti.

Pur nondimeno ei diede un notabile impulso all'arte in quanto alle forme della espressione, che presso i suoi precursori nella medesima carriera erano ivi apparse così deboli e scolorite. Non parlo della elevatezza del dire che gli era sì naturale, e di cui somministrò costanti modelli nella sua epopea, ove da questo aspetto ei sovente portasi tant'alto che sembra minacciare di cader sempre, e pur non cade giammai. Quel che in lui è più degno di elogio, è la sagacità onde si avvide che i versi ne' suoi predecessori mal convenivano alla proprietà del tragico linguaggio; perchè troppo interi nella loro meccanica struttura, e quasi direi troppo fra loro simmetricamente staccati; sì che rotolavano l'un dopo l'altro scolpitamente nella declamazione con un'armonia monotona che alla lunga producea sazietà e stanchezza. Sull'esempio quindi del Caro, che per la varietà dei giri avea di un subito arricchito di tanta vaghezza di suoni il verso sciolto; e sull'esempio del Casa, che per la spezzatura introdotta fin anche ne' versi rimati avea improntato di sì nobile gravità le sue poesie, egli ombreggiò spesso il dialogo a norme che, rompendo l'antica uniformità, il rendessero dignitoso a un tempo e scintillante de' più soavi colori. Ed era un progresso da non potersi restare infecondo pe' sopravvegnenti cultori della musa drammatica.

Non dee tralasciarsi di osservare che l'inegualità indicata poc'anzi tra il valore dell'idea e quello dell'esecuzione si spiega di leggieri, ove si rammenti che questa tragedia non fu opera d'un solo getto. Torquato la concepì, l'abbandonò, la riprese, la sformò più volte in più maniere, come apparisce

dalle numerose varianti che ce ne ha serbato la storia: nè pare ch' ei la desse in ultimo per finita in tutto a suo libero piacimento. Questo martire sublime dell' infortunio era spesso astretto dalle sue personali amarissime vicende a interrompere in tal modo i suoi lavori d' immaginazione; e, quando vi rimettea la mano, la natura non sempre gli era ugualmente liberale de' suoi soccorsi; essendo pur noto che meraviglioso nelle sue prime ispirazioni, ei fu talvolta infelicissimo nelle seconde; e la *Gerusalemme* rifatta per soddisfare alle futili esigenze de' pedanti, ci rimane a prova irrepugnabile di questo singolar fenomeno. Che le imperfezioni del suo *Torrismondo* dipendessero infatti, non da mancanza di alti poteri intellettuali, ma dalla preponderanza delle disgrazie che l'oppressavano, lo attesta quell' efficace sforzo ch' ei fece per allargar con nuovo e fin allora sconosciuto tentativo i dominii dell' arte tragica. Ciò vuolsi alcun poco investigare posatamente.

Collocati per avventura in una terra più che ogni altra fertile di tutti i tesori della vegetazione, e sotto un clima che sembra quasi animato da un perenne sorriso della natura, gli abitanti dell' Italia ebbero fin da secoli remotissimi una costante predilezione per le delizie della vita campestre: e si piacquero sempre d' inebbriarsene vivamente, non sol restringendosi al godimento materiale di cui quel sereno genere di esistenza è prodigo ad ogni cuore non guasto da passioni odiose, ma esaltandone lo spettacolo ad una regione ideale che invitava da sè l' immaginazione ad arricchirlo de' suoi seducenti prestigi. Quindi le tradizioni favolose dell' antichità, che scorgendo in que' popoli un bisogno ingenuo e tuttodi rinascente di esalare col canto le pure affezioni di cui il soggiorno de' campi riempiva i loro animi, trasformarono in poeti ispirati tutti i pastori della Sicilia e della Daunia, della Campania e dell'Etruria, e ci rappresentarono i monti stessi e i fiumi e le valli e le selve come informate misteriosamente da poetici oracoli, che si spandevano per eco voluttuoso e continuo a traverso degli elementi. Nè si care finzioni vennero mai smentite dalla storia, che ci serbò rimembranza de' positivi e numerosi Teocriti che ivi in tutt' i tempi fiorirono.

E non prima le lettere e le arti risursero dopo il mille, che le medesime invinciblli tendenze si manifestarono presso i moderni Italiani con un lusso di sforzi ancor più ampio e tenace che presso gli antichi. Senza parlar de' tanti che volsero l'ingegno a scriver piccole poesie campestri, basti ricordarsi che in sul finire del decimoquinto secolo e il cominciar dell'altro, lavori di fantasia che già occupano un seggio eminentè in quel parnaso, furono intrapresi dal Rucellai, dall'Alamanni, e sopra tutto da quel Jacopo Sannazzaro, che, secondo la bella espressione dell'Ariosto,

alle Camene
Lasciar fe' i monti ed abitar le arene.

La leggiadria e la venustà delle immagini ond'erano qua e là cospersi, provò che i loro autori attinsero le loro ispirazioni da una sorgente identica. E siccome il dialogo da gran pezzo era stato introdotto nell'egloga pastorale, non mancò pure chi, facendo un passo più innanzi, s'industriò d'innestarvi altresì qualche apparenza di situazione positiva; la quale, benchè informe ancora, seppe nondimeno aprir le vie a quella specie particolare di scenici orditi che in seguito presero nome di favole boscherecce.

Quest'ultimo tentativo svegliò più che ogni altro l'attenzione del Tasso, il quale avendo altrove scorto che la tragedia, considerata nella parte più eminente delle sue doti, potea riuscir bellissima senza esser precisamente attinta nè da storici nè da mitografi nello stretto significato del termine, pensò che niun ostacolo vi avrebbe ad estendere il campo su cui era stata solita di aggirarsi, e trasportarla dalle reggie de'principi alle capanne de' pastori. Non era in fatti a temersi che, cangiando per così dir terreno, ella rimanesse spoglia de'suoi ordinari effetti, quando se le serbava integra e preesistente quella efficace idea, che, destinata in origine a servirle di alito di vita, è la sola capace di eccitar potenti e durevoli simpatie negli spettatori. La difficoltà stava tutta nel saperla svolgere da un tal particolare aspetto che si trovasse in evidente armonia con quella umile condizione: e a una mente riflessiva

come quella del Tasso non era impossibile il sormontarla. Fecondando per conseguenza questo concepimento, immaginò l'*Aminta*, opera di un sol getto, che, quantunque prima nel suo genere, risultò pur nondimeno un modello di compiuto e meraviglioso artifizio.

La inflessibile ritrosia di una donzella per un costantissimo e tenero amante che cerca indarno tutte le vie da impietosirla in favor suo, dà nodo e fondamento a questo drammatico tessuto. Ella non preferisce altri, non odia personalmente lui: ma, educata indipendente ne' campi, ed avvezza solo a trattar l'arco e le frecce contra le belve, è impaziente di ogni specie di giogo, e vuol risolutamente viversi libera qual nacque. Egli, che desolato ne siegue da per tutto le orme, espone un giorno la propria vita per ritrarla dalla violenza di un rozzo villano, che, incontrandola presso di un fonte, le avea lacerato indosso le vesti e legata ignuda ad un albero per farle onta: pur questo beneficio non la commuove; anzi, a non mostrarsi umiliata di esser da lui scorta in sì rincrescevole stato, lo fugge con maggior fierezza. Spandesi un altro giorno la voce che, inseguendo alla caccia con troppo ardire una fiera, ella ne fosse stata divorata: e il pericolo incorso era vero, benchè senza il supposto effetto: ma il fido giovine che sopraggiugne affannoso e la crede spenta pel velo di lei ivi trovato intriso di sangue, non sente forza di sopravviverle, e corre a darsi per dolore la morte. Il general compianto che si erge nella contrada pel caso acerbo di sì ornato pastore, la riscuote alfine dalla sua durezza: ella desidera veder l'infelice; e, rinvenendolo, non estinto, ma ferito, gli abbandona senza più il suo cuore, e così lo richiama da tanto infortunio alla più inaspettata felicità.

Se non altra passione oltre a quella dell'amore concorre a infonder movimenti a quest'opera, ciò deriva perchè non altra così facilmente apprendesi a un abitatore di campi, innanzi a cui le molestie dell'ambizione, i fantasmi della gloria, e i delirii di quell'onor fittizio che gli abitanti delle città si creano a lor perenne tormento, sono passioni assolutamente ignote o spregiate: e in quell'asilo dell'innocenza l'amore di tanto più riesce impetuoso e predominante, in quanto impian-

tasi in caratteri che, non distratti da superbe tendenze, lo accolgono per subito effondimento, e ne fanno il nume e l'arbitro della condizione umana. Per la ragion medesima la situazione vi è semplicissima qual dovea; poichè il soggetto non ne avrebbe comportata di più alta e strepitosa: nè per ciò è meno tragica, quando si miri al fondo e non all'apparenza delle cose: poichè si risolve in un complesso di vicende pietosissime, per cui un individuo adorno delle più belle qualità è richiamato da morte a vita. La dizione stessa è quivi adattata egregiamente all'indole de' personaggi; e spira un'aura di soavità campestre che incanta e rapisce. Se da questo aspetto dovesse personificarsi la fantasia di Torquato, non si potrebbe simbolicamente compararla che ad una ninfa misteriosa, la quale in un mattino di aprile va scegliendo fiore da fiore per intesserne ghirlande ne'giardini voluttuosi dell'Eden.

Questa felice novità nella poesia drammatica, di cui non ancora vi era stato esempio in alcun altro luogo e presso alcun altro popolo della terra, eccitò in Italia per facile consenso di analoghe maniere di sentire una meraviglia universale, che tardi o presto dovea svegliar l'emulazione de' successivi poeti e porli sulle medesime vie. Il primo che dopo il Tasso degnamente vi apparve, fu il Guarini col suo *Pastor fido*, ov' ei seppe andar tant'alto per la pietà de' casi e per l'artifizio delle combinazioni, che a niun altro in seguito fu più dato di giugnerlo. La passione dell'amore serve anch'essa di anima a questo egregio componimento; ma, combattuta da oracoli apparentemente contrari, ed or compressa or rinfiammata da straordinarie vicissitudini, essa è quivi spinta fino al colmo della espansione e dell'entusiasmo; e vi si sostiene invariabile sotto le più tragiche forme. L'autore inoltre, senza distrarre i suoi principali personaggi dalla loro umile condizione di pastori, li suppone discendenti di numi, per dar certo che di soprannaturale a' chiari pregi di bellezza, d'innocenza e di virtù di cui erano rivestiti, ed inviluppa in tal guisa il suo concepimento di tutt'i prestigi atti a renderlo ammirabile ed interessante.

Amarilli, vaghissima e giovinetta figlia di un ricco pastor di Arcadia, che vantava il Dio Pane fra i suoi antenati, viag-

giando a diporto nel vicino territorio di Elide, era divenuta oggetto di ardentissima passione per Mirtillo, leggiadro e giovine pastore anch'egli, dimorante in quella contrada, e creduto figlio di un tal Carino, che realmente gli tenea luogo di affettuoso padre. Accorato dall'amore, e profittando della sua fresca età, questi osò un giorno introdursi sotto abito femminile in un crocchio di villanelle che facean giuochi campestri con Amarilli; e così sconosciuto rapirle un bacio, che nella sua ingenuità ella avea trovato soavissimo. L'inganno fu indi a poco scoperto: e quantunque avesse anch'ella concepito un segreto affetto per lui, pur, dispiaciuta di tanta temerità, ne prese sdegno, e se gli mostrò in seguito sempre schiva e ritrosa per allontanare il sospetto ch'ella fosse stata complice di quel caro furto. Restituitasi ella finalmente in Arcadia, Mirtillo addolorato fuggì nascostamente d'Elide per seguirla, stimando immagine di beatitudine il viversi almeno sotto un medesimo cielo ed adorarla in silenzio. Sono questi i due prominenti personaggi del dramma, e queste le particolari disposizioni dei loro animi. Or conviene rammentare l'avvenimento che serve di nodo all'azione.

Per antico costume, stabilito ad espiazione di un grandissimo fallo di una donna, gli Arcadi sacrificavano ogni anno a Diana una donzella del paese. Consultando alfine la Dea per saper qual termine fosse posto ad un olocausto di sangue umano che tenea quel popolo in un perenne stato di tribolazione, fu loro dato il seguente responso:

Non avrà prima fin quel che vi offende
Che due semi del ciel congiunga amore,
E di donna infedel l'antico errore
L'alta pietà di un Pastor fido ammende.

Il sacerdote Montano, che discendeva da Ercole, credè leggere apertissimo il senso di quest'oracolo, impalmando Silvio, suo unico figlio, ad Amarilli, come i due soli germi di celeste origine ch'esistessero allora in Arcadia: e, convenutosi col padre di lei, obbligarono insieme i due giovani a darsi fede di sposi. Non però vi era modo a solennizzar definitivamente quelle nozze; perchè l'oracolo volea che l'Amore le

stringesse, e Silvio era un garzonetto selvatico, dedito ai soli piaceri della caccia, ed alieno da ogni specie di passione pel sesso: onde i due genitori afflittissimi attendevano se, fatto più adulto, egli accogliesse più dolci sentimenti per concorrere a salvar la patria dall'indicato flagello.

In questo stato di cose una tal Corisca, donna scaltrita e lasciva, benchè attempata, s'invaghì fortemente di Mirtillo; e disperando di trarlo a' suoi piaceri per la viva passione onde il vedea legato ad Amarilli, pensò distrarnelo, tramando a questa un'insidia capace di perderla nella vita e nella fama. Ella s'insinuò nella confidenza de' due amanti, ai quali avea sempre mancato l'agio di favellarsi; e fingendo per un sentimento di pietà cooperarsi a vincer la supposta durezza dell'una per render l'altro felice, s'industriò di persuadere Amarilli ad accordargli l'innocente conforto di udirlo almeno una volta, recandosi all'uopo in una spelonca di là non lunge, ove quel disgraziato la incontrerebbe per parlarle unicamente, e così disacerbare in parte il dolore che lo straziava. Ma, ottenutone il consenso e fermata l'ora in cui quell'incontro dovea aver luogo, inviò nell'antro un suo adoratore, come se ella stessa volesse ivi trovarsi con lui; e avvertì perfidamente Mirtillo, che la pastorella da lui reputata sì schiva in amore, era ita colà dentro a rinserrarsi con un uomo sconosciuto. Desolato il giovinetto a una novella che gl'insanguinava l'anima, risolvè di assicurarsene co' suoi propri occhi; e correndo innanzi tempo a nascondersi nella spelonca, vide in realtà entrarvi successivamente, pria lo sconosciuto, indi l'incauta ed ingannata donzella.

Se non che un Satiro, che per tradimenti sofferti cercava mezzi di vendicarsi di Corisca, avendo preinteso e creduto vero ch'ella dovesse colà ricevere un amante fra le sue braccia, vi si era posto in agguato: ed appena si fu accorto che persone di vario sesso, benchè da lui non ben distinte, vi erano penetrate, tutto acceso di sdegno rotolò un gran masso per chiuder la bocca dell'antro, ed affrettossi di chiamar quivi il sacerdote per far cogliere quella malvagia in flagranza di delitto. Ma sventuratamente il sacerdote, accorso con suo seguito, non vi rinvenne che Amarilli e Mirtillo, i quali non

aveano avuto luogo nè anche di scoprirsi e di riconoscersi fra loro. La rovina della donzella è scòrta irreparabile da tutti; essendovi legge antica in Arcadia, che, lasciando impunito il complice, dannava ad essere immolata sull'ara di Diana qualunque donna che avesse osato romper la fede al suo sposo, ove altro individuo non si fosse spontaneamente offerto a perire per lei. Tratta quindi a viva forza nel tempio, ella vi attendea fra le lacrime il fatal momento; allor che Mirtillo, non reggendo al dolore di veder recisa una vita sì cara, chiede che venga eseguita in lui quella crudele sentenza. Il cambio fu accettato, perchè dalle leggi permesso; ed il sacrifizio sembrò a tutti di tanto più nobile, in quanto l'infelice giovine la reputava senza alcun dubbio colpevole.

Carino intanto, che, visto sparir d'Elide il suo figliuolo adottivo, erasi di là partito per andarne in cerca, percorrendo le campagne di Arcadia, imbattesi al tempio di Diana, ove gran calca di popolo stava riunita come per assistere a qualche trista solennità; e, spintosi avanti per indagarne l'oggetto, ravvisa Mirtillo che in atto di vittima era legato all'altare. Ei grida spaventato al sacerdote che con la scure in alto già lo feriva; interrompe la cerimonia, non ostante lo sdegno che tutti gli mostrano per sì profano ardire; e, udita la storia di quel funesto caso, dichiara essere il giovine straniero a quella terra, nè potersi perciò immolare invece di altri senza infrangere le leggi. L'obbiezione era giusta, e bisognava soltanto verificarne i termini. Lo spettatore, che teme di veder per questo incidente ricondotta Amarilli alla morte, è allor sommerso in più grave cordoglio; poichè nell'esame de' fatti scopresi che Mirtillo era figlio di quel sacerdote, smarrito nella età bambina in occasione di un generale disastro, e raccolto sulle sponde di un fiume da Carino, che, ignorando di chi si fosse, avealo adottato per suo. Nato dunque in quella contrada, l'infelice trovasi abile ad esser sacrificato alla Dea; e l'ara è di bel nuovo disposta per consumare un sì terribile olocausto.

Ma in mezzo al pubblico dolore un vecchio indovino, istruito de' casi per la voce che n'era sino a lui precorsa, accorre ivi da lunge a vero interprete della volontà de' numi;

ed al sacerdote afflittissimo, che, per non mancare al suo ministero, preparavasi a spandere il sangue del proprio figlio, annunzia esser Mirtillo quel *Pastor fido* dall' oracolo predetto, la cui pietà generosa dovea emendare l' antico errore di una infedele, e che *Amor* congiunse ad una donzella come lui di celeste origine: doversi quindi, per la morte a cui egli erasi volontariamente offerto in vece di lei, riguardar placata l' ira della Dea; e tanto più risolversi ad impalmarlo ad Amarilli, in quanto questa era innocente dell' appostole misfatto. La trama di Corisca rimansi allora discoperta: l' ara del sagrifizio trasformata in ara di nozze; ed il comun pianto cangiato in giubbilo universale. Nel chiuder così la scena l' autore aggiunse un episodio, che, senza duplicar l' azione, contribuisce ad abbellirla. Silvio, al cui duro animo niun gentile affetto avea mai potuto apprendersi, s' invaghisce a un subito di un' altra pastorella, che, amandolo ferventemente, ne seguia da per tutto le orme, e ch' egli avea inavvedutamente ferita in una boscaglia ov' ella tenevasi nascosta per vagheggiarlo alla caccia: sì che un secondo nodo è celebrato al tempo stesso fra costoro, quasi a dar nuovi risalti al primo, ed a provar che tutto in quella regione incantata era fatto per cedere all' onnipotente soffio di Amore.

Ho negletto in questa esposizione i variatissimi incidenti che inviluppano e digradano l' azione con le più interessanti alternative di avvenimenti e di affetti; essendo bastevole il semplice ordito a far luminosamente comprendere con quanta eminenza d' ingegno questa situazione tragica fu concepita, e con quale squisito artifizio elaborata e condotta. L' infortunio di due giovani amanti, sostenuto da generosi caratteri, è altamente rannodato al predominio esplicito di una fatalità, che, trattili occultamente sull' orlo del precipizio, ne li rimuove a un tratto per trasportarli in un elemento di felicità, cui non vi ha per le loro anime di più compiuta e desiderabile. Il personaggio di Corisca è qual convenivasi al suo sesso, alla sua età ed alla sua condizione: e le passeggiere scene di comica indole che ha ella col vendicativo Satiro, non guastano l' equilibrio e la bellezza della fondamentale idea che presiede al tutto. Le sue insidie contra la vita di Amarilli sono mezzi propri

ad intrecciar le vicende; ed il perdono ch'ella ne ottiene in ultimo, è dettato dal bisogno di non turbar con supplizi da carnefice la serenità di un così splendido ed avventurato scioglimento. Nè con la indulgenza l'autore intese a riabilitar questa donna; poichè fa dire a Mirtillo:

> Ed io pur ti perdono
> Ogni offesa, Corisca, se non questa
> Troppa importuna tua lunga dimora.

Ecco il delitto assai moralmente punito sul teatro con l'onta e col disprezzo.

Se si eccettuino le grandi epopee che ha prodotte la moderna Italia, non vi ha forse ivi altra opera poetica che sia tanto in fama presso lo straniero quanto il *Pastor fido* del Guarini: dal Tamigi al Danubio sembra quasi una nobil gara fra i cultori delle lettere gentili di riguardar questo drammatico lavoro con occhio di meraviglia e d'incanto. Vi è però stata sempre in Italia una classe di eruditi che se gli è mostra costantemente avversa, parlandone con un tuono d'indifferenza di cui lo straniero ha dovuto le più volte stupire. Convien quindi ricercar l'origine di questa contraddizione di giudizi a prima vista incomprensibile; e non è difficile il rinvenirla, chi si fermi alquanto ad esaminar quella parte dell'esecuzione che in questa tragedia si riferisce alla poesia de' versi. Nel Guarini, pel valore della dizione, si osserva il contrappasso di ciò che ho notato altrove relativamente al Trissino: a quest'ultimo sovente mancarono le forze: soprabbondarono al primo di là da ogni specie di misura. Non è al certo a riprenderlo d'impurità: poichè la Crusca ha collocato il *Pastor fido* fra i testi di lingua; e di un tal decreto non vi è appello in Italia. Ma è vero altresì che lo stile, oltre all'abbondanza fuori modo, vi è a piena mano rifiorito di un brio, di una vivacità, di un'acutezza continuata, che nascondono spesso la semplicità della natura per far sentire un po' troppo la voluta elaborazione dell'arte.

Ora vuolsi por mente esser da questo aspetto che coloro i quali han consacrato i loro studi alla sola coltura del dir

proprio ed ingenuo, spregiano questa produzione, facendole contro una setta di cui è giusto che lo straniero discerna chiaramente i motivi. Sono retori che preferiscono una elegante inezia ad un concepimento magnifico, non del tutto rivestito di quelle forme di linguaggio da essi creduto il perfettissimo. E non già che sia loro da imputarsi a torto il condannare un abuso: ma l'imparzialità della critica esigerebbe che al tempo medesimo si rimeritasse della dovuta lode uno scrittore che, peccando alcun poco nelle leggi della espressione (ed era colpa del secolo), seppe andar tant' oltre nella grandezza dell'idea. Nè poi quel difetto, benchè positivo, è spinto fino al mostruoso nel Guarini: chè, se lasciasi avvertir troppo spesso, non mai però infastidisce, ed è compensato con usura da quella energia nelle passioni, da quel calore ne' sentimenti, e da quella compiuta individualità ne' caratteri, che, conferendo vivissimo interesse ad una situazione, non le scemano pregio per ciò solo che non se ne vede brunito lo stile su' Fioretti di San Francesco.

È da confessarsi che questa nuova specie di tragico soggetto spazia in campi assai limitati per l'impossibilità di dargli altre passioni a movimento, che quella unica dell'amore: pur tuttavia non se gli può negare il vanto di aver esteso più oltre i dominii dell'arte: e non ostante la strettezza de' termini in cui si aggira, gli applausi rapiti alla pubblica meraviglia dal Tasso e dal Guarini eccitarono altri poeti a trattarlo. E fra i molti citerei da prima l'Ongaro come non del tutto dispregevole, se col suo *Alceo*, cambiando solo i nomi e la condizione de' personaggi, non avesse riprodotte le stesse identiche combinazioni dell' *Aminta*, senza però giugnere ad imitarne la freschezza e l'amenità della dizione: sì che la sua opera, in quanto all' idea, risulta una copia, diligentemente ritratta, ma copia sempre, di un precedente modello. Ma il Bonarelli, che gli succedette, si mostrò alquanto più inventivo ed originale; e seppe nella sua *Filli di Sciro* congegnar con sottile artifizio una situazione che non manca punto di drammatica bellezza; poichè sveglia una pietà sostenuta per due giovani amanti, che il destino, dopo essersi piaciuto a tribolare sin dalla loro fanciullezza, ed anche ad esporre al pe-

ricolo di una morte imminente e crudele, rimena finalmente, pel concorso d'inaspettati casi, all'apice della prosperità e e della calma. Se non che il Bonarelli, troppo seguendo in quanto alla espressione l'esempio del Guarini, cadde nel medesimo difetto di esagerato lusso; e, quel che incresce, senza posseder l'arte di renderlo pel colorito e per la vivezza delle passioni ugualmente scusabile.

Noto di passaggio che questa novità ingegnosa per cui la tragedia videsi tramutata dalle reggie de' principi alle capanne de' pastori, ben altro che toccar di un salto i due opposti estremi della condizione umana, venne suggerita da quella felice associazione d'idee che menà per gradi lo spirito scopritore dell'uomo dal tentato all'intentato. Poichè il Leonico, il quale fiorì fra il Trissino ed il Tasso, ne avea già dato il segreto impulso, immaginando di far gravitare con ugual convenienza il peso dell'infortunio sopra individui che non fossero in sostanza nè pastori nè principi: quindi nacque la *tragedia urbana*, la quale, benchè trattata in seguito con maggior successo presso le altre nazioni, pur fu da prima inventata in Italia nel secolo di cui parliamo; ed il *Soldato* del Leonico ne fu il disegno-modello: tal che l'arte, abbracciando con bell'ardire anche i caratteri e gli affetti che più specificatamente appartengono alla classe intermedia della società civile, si trovò da quel momento e più ricca di teatrali soggetti e più arbitra di dar vaghi risalti a tutte le condizioni della vita. Nè vi avea in ciò nulla che ripugnasse alle intrinseche leggi di questo ramo di poesia: poichè, se la tragedia urbana in sè non riveste nè la splendida pompa del dramma eroico, nè la dilicata ingenuità del dramma campestre; offre nondimeno più ampia varietà di attitudini e di materie; e, svolta da non volgare ingegno, è pur capace di svegliar grandissimo interesse nell'animo degli spettatori.

Ritornando alla tragedia eroica, rincresce l'osservare che la musa italiana in questo genere, dopo aver percorsi non senza onore i primi periodi del suo risorgimento, parve addormentarsi a un tratto e non più dar segni di vita operosa durante tutto il secolo decimosettimo. Non è certamente a dirsi che le mancassero gl'incoraggiamenti da parte del pubblico;

essendo notissimo che, mentre presso altri popoli moderni, al rinascer dell'arte drammatica, i primi palchi scenici vennero costruiti d'una maniera provvisoria e rozzissima dentro a incomodi cortili o a sconce cave di locande, ebbero subito forme permanenti e magnifiche in Italia: e basti rammentare in tal proposito che il Trissino vide la sua *Sofonisba* rappresentata su quel famoso teatro che per opera di Palladio era stato eretto al tempo stesso in Vicenza. Il che prova con quanto ardore ivi si piacesse il pubblico di simili componimenti, se mettea tanta cura e dispendio nel somministrare a' poeti i più idonei mezzi da farne spettacolo con tutti i vantaggi di una esteriore illusione. Donde adunque la cagione di un fenomeno sì strano in un secolo incivilito, in cui, se si eccettui l'abuso del metaforico linguaggio, tutte le buone arti fiorirono con ugual prosperità e grandezza? Fermiamoci alcun poco a questo esame, perchè deve in seguito servirci di fiaccola per lo scioglimento di un'altra quistione importantissima.

Dissi poc'anzi che, se ne' tragedi finor citati l'idea fu costantemente attinta dalla vera e grande natura, l'esecuzione per l'opposto si rimase presso che generalmente fiacca e scolorita; e che lo stesso Torquato, il quale si segnalò tanto fra gli altri per lo splendore della dizione, incorse anch'egli nel comune difetto in quanto al resto; sì che può tenersi che in quei tempi vi ebbero in Italia poeti per l'altezza de' concepimenti, ma non artefici ancora per la profonda economia degli orditi. A ogni modo il popolo, accogliendo con applauso quel che in tali opere era di potentissimo, usò indulgenza per quel che vi era di debole o di negletto. Ma una mano di crucciose fantasie non tardò pure a mostrarsi, le quali, presumendo d'imprimer da sè sole un impulso nuovo alla tragedia, si volsero con sollecitudine ardente, non a corredarla di quel che patentemente le mancava, bensì a distrarla dal cammin diritto per cui ella erasi avventuratamente posta. Una rivoluzione disastrosa minacciò di operarsi a danno di un'arte non ancor bene adulta da poterle resistere con probabilità di successo. All'ottimo genere sino a quel momento in voga, fu visto repentinamente sostituito il pessimo; e lo spettacolo de-

gl' infortunii prodotti da' casi della vita depresso ne'teatri per dar adito solenne a quello de' delitti, che proruppero ad occupar la scena con tutto il corteggio delle loro turpitudini.

Il primo fra i più notabili che si presentò ardito su questo campo, fu lo Speroni, fiorito alquanto innanzi che il Trissino cessasse di vivere. La storia ci ha trasmesso alcuni tratti del suo carattere morale. Era versatissimo in ogni sorte di lettere antiche e moderne; e i suoi scritti scintillano talvolta di un acume di ragionamenti che ce lo attestano altresì filosofo. Dotato di una eloquenza, se non alta, fecondissima, professò con ingegno in una cattedra pubblica; e gli applausi che ne ritrasse, gli accrebbero il sentimento, non della sua forza, ma del suo smisurato orgoglio. Tenevasi come il solo oracolo de' suoi tempi; non riconosceva uguali; tutto dovea cedere innanzi all' autorità del suo nome; e l' invidia che lo rodeva all' apparizione di qualche nuova intelligenza, lo rendea censor severo, ingiusto e maligno. Basti recarne a prova un esempio che divenne immediatamente celebre. Udendo il Tasso, ancor giovinetto, recitare un giorno i primi saggi della sua *Gerusalemme Liberata* in una società di eruditi, ei sentì subito il nascente leone, ei gli parlò in maniera da sbigottirlo e fargli abbandonar senza più la sua epica impresa. Se non che quell' indomito spirito, accortosi in seguito che il solo veleno di una gelosia infrenabile avea dettato allo Speroni un sì inclemente giudizio sul suo lavoro, se ne vendicò acremente, adombrandolo nell'*Aminta* sotto il personaggio di quel villano Mopso, specie di lupo che uccidea con gli occhi, e spregiator di tutti fuorchè di sè stesso.

Acceso dalla boria di predominare fra i suoi contemporanei, lo Speroni adunque pensò soddisfarla in bel modo, adagiando la tragedia sopra materie da veruno tentate; e scrisse con sicura mano la sua *Canace*. La mente rifugge ad esporre le stomachevoli nefandigie di quest' opera, che sembra concepita per servir di spettacolo delizioso a un' orda di cannibali. E trovò in tutto quel secolo imitatori di pari tempra, i quali, calcando con generosa emulazione le sue vie, non ad altro intesero che a spinger l' orribile fino all' ultimo eccesso. Il Giraldi dettò un *Orbecche,* il Decio un'*Acripanda*, il Mon-

della un' *Isipile*, Muzio Manfredi una *Semiramide;* atrocissimi fra tutt' i soggetti che potessero venir mai scelti da una fantasia incredula di ogni virtù, impaziente di ogni commiserazione, e smaniosa soltanto di non aver mezzi abbastanza per imputare all'uman genere de' più mostruosi ancora e inverisimili delitti. Vi si vedeano eccidi, sentiti e voluti con un coraggio ed una perseveranza infernale, tra individui che i più sacri vincoli della natura e del sangue stringeano fra loro: tutto in quelle scene spirava furore e ferocia: e ad accrescere spavento con apposite immagini che turbassero violentemente fin anche il senso della vista, faceansi talvolta trasportar sul teatro mani tronche, teste recise, e fin delle urne ov'erano membra di trucidati fanciulli; che l'attore prendea diletto di trar fuori a brano a brano per mostrarle sanguinose e luride agli spettatori.

Ho dovuto collocare la *Semiramide* tra queste difformità con mio sommo rincrescimento; perchè l' autore vi portò un artifizio di esecuzione che meritava di aver per fondo una più nobile idea. Ma che vale, se la squisita struttura del verso, l'altezza della eloquenza e dello stile, e la giudiziosa convenienza delle parti non servono che a rilevare un' opera di fango? La scena specialmente in cui quella furia tra le donne uccide di sua mano la sposa e i due figli di Nino, è particolarizzata con un sentimento voluttuoso di riposata crudeltà che solleva tutte le potenze dell'anima: sembra che il Manfredi si piacesse di scherzare a lungo con l' agonia delle sue vittime per non lasciarsi sfuggir alcuna delle sensazioni laceranti che accompagnano lo strazio di una lenta morte. Ed era tanta la confusione onde da coloro scambiavasi il grande con l' abbominevole, che il Giraldi, il quale studiò in Euripide, perchè ne tolse in prestito i prologhi, ed in Seneca, perchè fu il primo ad adottarne la distribuzione in atti e scene, stimò che il restauratore dell' arte tragica egli stesso avesse attinto le sue ispirazioni da quest' ultimo; dicendo di lui:

E il Trissino gentil che col suo canto
Prima d' ognun dal Tebro e dall' Ilisso
Già trasse la tragedia all' onde all' Arno.

Dal Tebro!... E che vi ha mai nella *Sofonisba* che senta del teatro di Seneca?

Il delirio di tal razza di poeti andò anche sì oltre, che il Fuligni, monaco vicentino, volendo mostrar di possedere a perfezione la scienza delle torture, si empì di grande collera contra quei suoi contemporanei, perchè non osavano spiegar forze di bastante atrocità sul teatro: e dopo aver proposto a materia di nuova e, secondo lui, compassionevole tragedia la morte di Bragadino, attese ad ordirla egli stesso nelle solitarie celle di un monistero situato sulle montagne di Gubbio. Or qual si crede che sia il fondo di questa storia? Eccola tal quale viene riferita nelle memorie de' tempi. Un visir di Selim II assedia l'isola di Cipro, occupata e difesa con valore dalle armi veneziane sotto il comando di Bragadino. Dopo lunga resistenza gli assediati, ridotti all' estremo, cedono con onorevole capitolazione. Ma l'esecrabile Musulmano, radunandoli con finte sembianze di bontà intorno alle sue tende, fa in un subito trucidar tutt' i soldati, mozzar le orecchie al capitano, e dopo aver disposto che questi sia trascinato per terra lungo spazio a derisione del popolo; fa scorticarlo vivo, e riempitane di fieno la pelle, sospenderla ad un albero della sua galea. Per quanto nella esecuzione della tragedia questi sozzi orrori esser potessero modificati, chi potrà nella scelta di sì leggiadro soggetto non ammirare il tenero cuore ed il gusto finissimo di quel frate ribaldo?

Or dee tenersi a fatto incontrastabile, concordementè attestato dagli scrittori di quella età, che il pubblico italiano s' increbbe alla lunga di questa specie di concepimenti drammatici, ove la degradazione della natura umana venia riprodotta sotto i più lugubri ed esagerati colori: e niuno ignora quanto lo Speroni, che osò primo farne il tristo esperimento, e ne sentì a suo scorno le tristissime conseguenze, ne fosse accorato di umiliazione e di dispetto. Non è quindi a stupire che i teatri si rimanessero spesso deserti, quando, non che porger sollievo con incantatrici finzioni e distrarre piacevolmente gli animi dalle pungenti cure della vita reale, essi pareano gareggiare a moltiplicarne le miserie, turbando fin anche l' immaginazione col noioso spettacolo di orribili ed immorali dipinti. Duole che l' Ariosto, il quale nella sua epopea seppe immaginare e dipingere tanta varietà di azioni strepito-

se, di caratteri giganteschi, e d'indomabili passioni; egli, che, arbitro delle doti più peregrine di ogni sorta di eloquenza, non ordinava la manifestazione di un pensiero senza farvi scintillar per entro una nuova eleganza di lingua e di stile, non rivolgesse mai quel suo stupendo ingegno alla tragedia. Dee però supporsi che in ciò le sue opinioni fossero assai note: poichè, quando apparve l'*Alcina* del Testi, non punto bruttata da immondizie e da iniquità, fu invocata l'autorità del suo nome per fargli dire in un prologo:

Or d'ogni sangue immacolate e pure
Sien l'italiche scene; e bastin solo,
Per destare in altrui pietade e duolo,
Di amante cor le non mortal sciagure.

Nè vuolsi troppo letteralmente interpretare il senso di questi versi. Qui è preso l'amore in significato generico di passione; e da che viene attribuito al cantore di *Orlando* di voler sulla scena rappresentate *le non mortali sciagure* degli uomini, dee conchiudersi ch'ei non abborrisse se non quel sangue che è versato da mostri o per opera di mostri. E dava in ciò testimonianza di una bell'anima e di un giudizio dirittissimo: poichè in amendue i casi quel malvagio spettacolo è disperante, e proprio solo ad abbattere ogni sostegno di morale. Guai a quella famiglia in cui un uomo reduce dal teatro porti seco fitte nel cuore le immagini di un Atreo, di un Nerone o di un Filippo! Ma chi pure il crederebbe? Quel che in un popolo il quale s'indignava di veder sulle scene così abbominevoli rappresentazioni, era effetto di squisito gusto e di progressivo incivilimento, fu da molti stimato effetto di vera ed assoluta indifferenza per l'arte stessa della tragedia: e per fare una mala giunta a questa leggerissima maniera di penetrar nelle origini delle cose, altri si piacque di affiancarla di un argomento, che, provando il contrario, la distrugge da capo a fondo. Cerchiamo dunque di rettificare i fatti con accuratezza per compiere con più legittime induzioni tutte le precedenti idee.

La musica è certamente da riguardarsi come una delle arti gentili, che sia non sol fiorita, ma nata in Italia da se-

coli remotissimi; essendovi tradizione assentita da tutt' i ricercatori dell' antichità, che Pittagora nelle Calabrie ne trovasse il primo, se non l' uso pratico, almeno i principii scientifici; e che di là si divulgasse in Grecia, ov' ebbe sì prodigioso perfezionamento, e donde poi ritornò adulta in Italia per altamente prosperarvi sino a tutto il regno di Nerone. Alla morte di quel mostro, come se la musica fosse stata complice anch' essa delle turpitudini di lui, il senato la bandì di Roma con tutti coloro che la coltivavano. E se ne perdea fino la rimembranza, se i primi cristiani non le avessero, almeno per la parte vocale, aperto un asilo nelle loro impenetrabili catacombe, a fin di magnificare con essa le lodi del Signore secondo i riti della nuova religione. Pur vi si tenne rozza ed informe, perchè lentamente caduta in un compiuto obblio di tutte le leggi che ne costituiscono l' essenza; e forse ancora perchè disgiunta dalla parte istrumentale che quei timorati abborrivano come avanzo di paganesimo: sino a che, avuta pace la Chiesa, prima sant'Ambrogio, indi papa Gregorio, la ritrassero da tanto disordine, riformandola su i suoi veri principii, e limitandola al solo genere diatonico, come il più improntato della semplicità e della gravità conveniente al santo uso cui si destinava.

Dopo aver così attraversato alla men trista le tenebre del medio evo, la musica nel duodecimo secolo andò soggetta ad una potente rivoluzione per opera del famoso Guido di Arezzo, il quale con ardito ingegno la svolse in tutte le sue parti, ne ampliò i limiti oltre a quelli del tetracordo, l' unico adoperato e conosciuto da' Greci, e le diè basi, linguaggio e principii nuovi, restituendole il genere cromatico e l' enarmonico di cui l' aveva innanzi spoglia la chiesa cristiana. Il sistema di Guido fu accolto, migliorato ed esteso con tanta rapidità, che a' giorni di Dante la musica già formava una delle più care delizie della vita: tal ch' ei si piacque a farne risonare gl' incanti nelle pianure del purgatorio, invitando l' anima dell' abile Casella, che incontrò ivi a caso, a darne un picciol saggio con la sua dolcissima voce. E pare che s' introducesse fin anche ne' teatri, allora in certa guisa rinascenti; essendovi memoria certa che molti di quei *misteri* e di quelle *mo-*

ralità che soleano rappresentarsi ne' vestiboli de' tempii, erano spesso accompagnati dal canto. Se non che, applicato a soggetti religiosi, nulla o poco differiva dal canto fermo usato nelle cerimonie del culto: e la poesia stessa che gli servia di fondo, non che prender tutte le variate sembianze di ciò che fosse atto ad esprimere situazioni ed affetti, consisteva in quei brani lirici commessi alla ventura, che la consuetudine de' tempi designava col nome in ciò capriccioso di *madrigali.*

Nella seconda metà del decimoquinto secolo, in cui stimabili opere didattiche erano state successivamente pubblicate sulla musica, tanto da renderla in breve una delle più magiche fra le arti e delle più profonde fra le scienze, il Poliziano fu forse il primo che, scrivendo l'*Orfeo,* promovesse il desiderio ne' musici di adattare il canto a soggetti drammatici profani. Ma debbesi al Rinuccini di aver più tardi fecondata questa felice idea, schiudendosi nuove strade per assicurarle successo co' tre suoi leggiadri componimenti della *Dafne,* dell' *Arianna* e dell'*Euridice.* Questo gentile ingegno inventò il *recitativo* per dar con esso un più ampio sviluppo all'azione, e quasi rinnovar l'immagine della declamazione armonica de' Greci: al tempo stesso ei fece presentir l'origine dell'*aria,* che, ricevendo più scolpito risalto da' suoi successori, divenne sul teatro il transunto melodioso di una passione, la quale incapace più oltre di freno, si esala in fine con impeto a traverso di un' anima oppressata ed ardente. Un tal esempio ebbe numerosi seguaci; e siccome i tentativi de' poeti si moltiplicavano con rapido progresso, il concorso delle più straordinarie fantasie musicali per abbellirli d' incanto servia loro di stimolo ad innalzarsi fino all'ultimo grado della grandezza. Il *melodramma* nelle sue più seducenti forme apparve così ad arricchir la poesia di un genere agli antichi sconosciuto, col lusinghiero presagio che, adottato dalle altre nazioni, ecciterebbe un giorno la meraviglia dell' universo.

L'entusiasmo intanto che destò negl'Italiani questa nuova specie di spettacolo teatrale, in cui la poesia e la musica, le più affini di tempra e di origine fra tutte le arti dell'immaginazione, cooperavano a gara per trasportar la mente dello

spettatore in una regione ideale, diè pretesto ad alcuni critici stranieri di esercitare il loro spirito epigrammatico a danno di quel popolo; attribuendo a questa di lui fervida passione pel dramma in musica il tenue progresso, se non pur forse i passi retrogradi che fece ivi la tragedia pura; le cagioni della pretesa indifferenza indicata poc' anzi per quest' ultima, si giudicarono in tal guisa scoperte ; e duole che dopo il mobile Voltaire, anche il dotto e grave Burney siesi lasciato trascinar ciecamente in questo equivoco. Da' precedenti esami si è potuto assai nettamente scorgere che la tragedia pura in Italia cadde in quel funesto letargo per sola colpa di pochi stranissimi poeti, i quali si avvisarono di rovesciarla dall'altezza del suo seggio, per non altrove confinarla che nel regno delle scelleraggini. Non era dunque malagevole il concepire che un popolo incivilito, stanco di più oltre assistere a scene di orrori che pervertivano a un tempo e denigravano la coscienza dell'umanità, si ritraesse con indignazione da tanto eccesso di delirii, per tutto gittarsi alle innocenti delizie del canto, cui una lingua essenzialmente flessibile, armonica, pittoresca rendea capace di elevarsi alle più straordinarie bellezze.

È cosa innegabile al certo che al nascere del melodramma la tragedia declamata rovinò quasi che interamente in Italia: ma non è logico il conchiuderne che la predilezione mostra da quel popolo per l'un genere, da sè sola contribuisse ad annientar l'altro; come se di due fenomeni l'uno debba necessariamente tenersi a cagion diretta dell'altro, sol perchè amendue si annunziano simultanei. Tanto più che, oltre alla musica di cui è qui oggetto, è storicamente noto, che la pittura, la scultura, l'architettura, la lirica, l'epopea, e tutte le altre variatissime parti di una raffinata civiltà fiorirono in quel medesimo secolo in mezzo agli applausi universali; e in estetica rimane alcun poco incomprensibile, come un popolo che sente con tanta forza i prestigi di tutte le più nobili arti della fantasia, possa poi supporsi mancar d'anima e di analoghe simpatie per ciò che unicamente si riferisce a' prestigi della tragedia. Ho dato assai cenni fin qui delle cagioni per cui questa decadde a un tratto da uno splendore, se non ancor pienamente ottenuto, almen fondatamente sperato; e non dis-

siperò più tempo a combatter sofismi su questo punto. M'industrierò per l'opposto di provare, come a più utile materia di critica letteraria, che la legittima tragedia, non che venir distrutta dal melodramma, fu anzi nel melodramma che, a sfangarsi del postribolo in cui si trovava involta, si rifuggì spontanea per dimorarvi nascosta come in un santuario di asilo, donde un giorno sarebbe uscita potente per riprendere il suo antico regno.

Questo fatto prominente, non mai, ch'io sappia, esaminato con la richiesta diligenza, è stato pur nondimeno sentito di rimbalzo da molti storici della letteratura italiana; i quali, memori che il melodramma nelle sole mani del Metastasio acquistò grandezza e perfezione capace di obbligar tutti i succeduti a lui, non meno che i preceduti, a cedergli la palma, impresero a giudicarne come appartenente senza equivoci alla classe dei tragici. Se non che una disastrosa confusione di dati e di conseguenze par che presedesse a' loro mutui ragionamenti su questo autore; e lo straziarono a gara con biasimi capricciosi e con elogi volgarissimi: onde avvenne che i panegiristi di lui, a uscir del gravissimo impaccio di chiarir le dispute con miglior logica, si gittarono nel partito, altrettanto assurdo che disperato, di negare il fatto essenziale; quello cioè che i drammi eroici del Metastasio fossero effettivamente tragedie: e così, per troppo sforzo di raddrizzare una barca riversata da un lato, si trovarono, senza saperlo, di averla riversata dall'altro. Io mi propongo di seguir tutti sul terreno da essi medesimi prescelto: e a render luminosamente comprensibile una sì dilicata ricerca, prenderò le cose da' loro primi elementi, occupandomi a discutere innanzi tutto quali sieno le fondamentali condizioni di ciò che chiamasi *melodramma.*

Non farò, in quanto al vocabolo, di quelle sterili controversie di cui tanto si dilettano i vigili sacerdoti della lingua. I Francesi lo adoperano in un significato tutto di convenzione, e per conseguenza arbitrario; val quanto dire, in nulla corrispondente alla sua etimologica indole. In Italia è a'dì nostri usato da valenti scrittori nel senso che grammaticalmente gli conviene; ma sempre di lor privata autorità; perchè l'Acca-

demia della Crusca, a cui quivi si appartiene l'alto governo di questa indispensabile parte de' bisogni umani e sociali, non gli ha ancor conferito autentico diploma di cittadino: e forse vi provvederà col tempo. Frattanto io senza il menomo scrupolo seguiterò l' esempio di questi ultimi; tanto più che mi sembra fondatissimo in ragione; trattandosi di un vocabolo composto di due elementi, il primo de' quali, *melos*, è non solamente di origine greca, ma è altresì di ottima latinità, perchè impiegato con bel vezzo da Orazio: e i nostri antichi nol formarono, perchè lor mancava la cosa. Per melodramma intendo dunque l'equivalente di dramma in musica, di dramma rivestito di canto; e mi accingo a determinarne le invariabili proprietà per indi trarne le necessarie induzioni intorno all' oggetto di sopra indicato.

Il canto esprime di sua intrinseca essenza l'accresciuta sensibilità di un'anima, cui le monotone inflessioni della favella volgare non sono più atte a rappresentar gl' impeti e l' energia: esso non può quindi associarsi che al fermento di una passione qualunque; poichè alle sole passioni è concesso di esaltar l' anima sino a quel grado straordinario di attività inquieta che la sbalza di là da ogni limite prescritto dalla natura nelle ordinarie occorrenze della vita comune. Ma effetto inevitabile di una potenza morale che tende ad esalarsi al di fuori per isfuggire al tumulto interno che l' agita, il canto è altresì espansivo di sua specifica indole, e direi quasi avido sempre di trovare ne' circostanti oggetti felice attitudine ad accoglierne a un tratto e a ripercoterne i fremiti sonori il più oltre possibile nell' immensità: e fu sull' osservazione di questo fenomeno che gli antichi formarono l'allegorica lor favola della ninfa Eco: non possono quindi servirgli di vero eccitamento se non le sole passioni tendenti anch' esse ad espandersi con veemenza, ad invocar simpatie analoghe in coloro che ne sono ugualmente capaci, e ad alimentarsi di tutto ciò che loro accresce vitalità, movimento ed effervescenza. Tali sono propriamente quelle in cui vi ha mescolanza continua di piaceri e di dolori, pel cui rifluente contrasto esse acquistano a vicenda risalti, vivacità ed acutezza.

Delle più semplici fra le passioni di questo genere offrono

luminoso esempio quegli augelli, cui l'avventurata disposizione degli organi fa essenzialmente musici, quando il piacer presente in essi è riacceso dalle recenti rimembranze di un dolor passato. Non appena la primavera comincia lentamente a vestirsi della sua ridente verdura, che l'impaziente usignuolo, per lungo tempo attrito dal denudato aspetto di una campagna di inverno, scioglie fra i rami ringiovaniti di un albero i suoi variati gorgheggi, e rallegra le cure dell'intorpidito villano che va con giubilo a rinnovellare i suoi orti per fecondarvi le ricchezze delle stagioni. Non prima l'aurora s'imporpora sulle regioni dell'Oriente, che la voluttuosa lodoletta, cui la solitudine di una notte oscura e il silenzio dell'universal riposo della natura vivente serbò rannicchiata nel nido, batte lietamente le ali, ed alta nell'aere saluta con la melliflua sua voce il rinascimento del giorno e della felicità. In questo periodico ridestarsi della sensibilità negli augelli, l'espressione armonica de' loro affetti è sempre incitata dalla presenza di un piacere che l'allontanamento di un dolore importuno rende più esteso ed inebbriante: e l'influenza di questi due opposti ordini di fenomeni sensitivi si lascia scorgere in quel perenne alternamento di modulazioni or festive or malinconiche di cui si compongono i loro canti.

Negli esseri umani cui la natura, oltre a quello del passato e del presente, infuse il benefico sentimento dell'avvenire, gli effetti son più moltiplici e variati, e per conseguenza è più variata e moltiplice la loro attitudine pel canto. Poichè il dolore che premendo attualmente rimansi privo di espressione armonica negli augelli, diventa per la ragion contraria eloquentissimo negli uomini, quando non è spenta per essi la possibilità di rattemprarlo con le seduzioni della speranza: sì che per questi ultimi, a differenza de' primi, gl'incantesimi della melode incontrano efficaci sostegni tanto nel piacere che il contrasto di un dolor passato rende più libero e caldo, quanto nel dolore che riceve forza espansiva dalla prospettiva di un piacer futuro. E da ciò deriva che il dolore si fa del pari muto negli uomini quando non è confortato di alcun sentimento lenitivo, che lo spogli alquanto della sua originaria e naturale asprezza; siccome ordinariamente avviene in quelle

malaugurate passioni che di lor tempra sono ferree, compressive, agghiaccianti; perchè alimentate dal veleno dell'odio, dell'invidia, della vendetta, dell'ambizione tradita; o potentemente dominate da quel terror convulsivo, al cui subito manifestarsi *vox faucibus hæret.* Passioni siffatte, racchiuse al tutto ne' loro propri termini, escono interamente dalla competenza del canto.

Fra quelle della prima specie, non vi è intanto che la sola passione dell'amore la quale riesca più altamente adatta e per così dire inerente alla melodia drammatica: poich'essa consiste in una reciproca effusione di benevole simpatie, che, scambiandosi a vicenda fra individui di diverso sesso, si armonizzano arcanamente fra loro, ed acquistano da ciascuna parte un tal morale aumento d'impeto e di forza, che niun'altra passione mostrasi capace di adeguare ne' loro straordinarii effetti. E si arrende a tutte le possibili inflessioni della musica per quell'ondeggiar continuo di privazioni e di desiderii, di timori e di speranze in cui sommerge gli animi che ne sono investiti, alternando in essi in cotal guisa i piaceri e i dolori nella loro latitudine più ampia e ne' loro più ideali elementi. Quindi l'arte musicale rinviene principalmente in così tumultuosa passione quel certo che di analogo alla sua propria indole, che al tempo stesso le serve d'impulso e di guida per dispiegarvi senza stento l'incantesimo de' suoi poteri in tutte le più variate combinazioni: e sembrano amendue come derivanti da una inspirazione identica della natura e spaziantisi per entro a comuni dominii; sì che può dirsi che l'armonia è in sè medesima essenzialmente amorosa, e la passione dell'amore essenzialmente armonica.

A ciò si aggiugne che la passione dell'amore appartiene unicamente alla giovinezza, e non può almeno eccitar vivo interesse che in questa età potentissima d'illusioni: onde, supponendo in coloro che ne sono animati freschezza e flessibilità prodigiosa di organi, somministra efficaci partiti alla musica di conferir magia e varietà infinita di modulazioni a' suoi liberi concepimenti. Dee quindi tenersi a costante principio, che quando non versi sopra soggetti puramente religiosi, ove l'immaginazione, infiammata da un altro ordine di caldissimi af-

fetti, va nel mondo degl' incomprensibili a trovar materie a' suoi orditi, non vi ha melodramma possibile senza vicendevoli amori e senza giovani personaggi di amendue i sessi. Per conseguenza i Nestori e le Sibille non entrano in questo ramo di poesia se non come accessorie macchine per dar concatenamenti o riposi all' inviluppo; poichè nè i voli dell' anima, di cui il canto ha preciso bisogno, convengono a una età di calma e di apatia; nè i gorgheggi musicali produrrebbero altro che ridicolo affetto in gozzi rasciutti e corrugati dagli anni. Sono queste le prime invincibili necessità che presiedono al genere di cui qui si ragiona.

Ma l'amore non è qui esclusivo di ogni altra veemente passione come nella tragedia pastorale, in cui l' umiltà dello stato rende mal propri gl' individui a nutrirne di diverse. Dominando regioni vastissime, ove possono venir disegnati con pompa caratteri di più alta condizione, e svolti con artifizio avvenimenti strepitosi da cui talvolta dipende la perdizione o la salvezza di tutt'un popolo, il melodramma è capace di dar luogo alla effusione di altri generosi affetti, come quelli dell' umanità, della patria, dell' amicizia, della gloria. Bisogna però che queste, a non comprimere la passione dell' amore, la quale per le ragioni esposte dee da sè sola occupar le linee fondamentali dell' ordito, non mai si mostrino isolate in sè medesime, e sieno armonizzate in guisa con la prima, che si trovino arrendevoli, non ad offuscarla o a indebolirla, bensì a rimandarle ancor più forti e vivaci quei riflessi di luce che del continuo ne ricevono. È questa una nuova necessità del melodramma: e non è intrinsecamente nè arduo nè impossibile il soddisfarvi; perchè il genere vi si presta senza la menoma resistenza; ed anzi lo esige per rivestir forme di non equivoca grandezza. A comprender questa tesi, conviensi esaminar da vicino e nel loro più ideale aspetto il particolar carattere de' due sessi.

Nato ad una vita operosa e di moltiplice scopo, il sesso virile fu temprato dalla natura per accoglier passioni di varia indole, a fin di servirgli di permanenti stimoli per tutte adempiere le parti supreme del suo essere. Tra queste la passione dell' amore occupa senza dubbio un luogo eminente: debbe

anzi riguardarsi come la più universale, perchè tendente a tener sempre vegeta negli uomini quella lor propensione istintiva pe' legami della società. Pur tuttavia ella non è sempre nè la prima nè la sola che domini sovranamente in essi: le cure tenaci di una esistenza, che per troppa pienezza di bisogni riesce ordinariamente inquieta e tempestosa, le impongono talvolta silenzio, e più o meno l'affievoliscono secondo la diversità dello stato e delle abitudini degl' individui. E dalla osservazione di questo fenomeno sì proteiforme ne' suoi sviluppi fu ispirato il Pindaro de' Latini; allor che nel suo carme a' Pisoni sbozzò una serie di vivacissime immagini per adombrarvi quel rapido succedersi di predilezioni che investono gli uomini dalla età in cui cominciano a segnare con piede incerto la terra, sino a quella in cui precipitano invecchiati verso il sepolcro. Ond' è che in mezzo a così attive distrazioni essi o preteriscono l'amore, o le più volte non lo cercano che dall' unico lato di un passeggiero godimento, il quale, anzi che alimentarne la fiamma, la dissipa e la spegne.

A questo, che nell' ordine delle cose parrebbe difetto inesplicabile, se venisse slegato ed assoluto, la natura egregiamente provvide con la special tempra che seppe imprimere nell' altra metà della umana stirpe. Nelle donne la passione dell' amore è prima ed ultima, imperiosa e fondamentale, quasi unica ed esclusiva; e si associa e si confonde in esse ai più oscuri principii della vita e del movimento; e si manifesta indirettamente negli atti che in apparenza le sembrano più eterogenei; e le mille vie che sceglie per prorompere al di fuori, possono mascherarne le forme, non mai però cangiarne l'essenza. Se non che, soggetta alle leggi del pudore, istituite non per diminuirle, ma per accrescerle forza ed incanto, questa passione opera nelle donne in un modo che la distingue da tutte le altre; poichè vien pari a magnete, la quale non essa stessa corre materialmente verso gli oggetti che la circondano, bensì per le sue occulte ed irresistibili emanazioni, attira gli oggetti verso di essa, e li obbliga potentemente a tenersi nella sfera della sua propria azione. Circostanza di profondissimo senso, che sviluppa ed anima nel

bel sesso le più sagaci, le più grandi, le più attive facoltà, e così lo rende capace di quella prodigiosa influenza ch' esso è destinato ad esercitare sulle vicende degli uomini.

È notabile infatti che, tutto computato, la voluttà di cui è prodigo l' amore preso dal suo più nobile aspetto, è una e semplice nell' uomo, perchè rappresenta l' interno contento di poter egli soddisfare ad uno de' più cari bisogni dell' anima: per l' opposto è di doppio elemento nella donna; perchè rappresenta e l' effusione del sentirsi ella felice per un identico motivo, e l' immagine a un tempo tenera ed abbagliante del sentirsi prezioso oggetto de' desiderii e della felicità altrui. Questa immagine è come un raggio di luce che sfolgora spontaneo nella coscienza di una donna in sul suo primo inoltrarsi negli anni della pubertà: poich' ella vedesi richiesta e non richiede: e ciò le fa subito comprendere tutta la latitudine delle sue splendide sorti sulla terra. A porvisi di accordo, le prime e più segrete sue cure intendono da quel momento ad ornarsi di dolcezza nelle maniere, di grazia nelle attitudini, d' ingenuità nelle idee, di espansibilità negli affetti: e se a ciò alcun' ombra di bellezza esterna le vien aggiunta dalla natura, ella confida di apparire in tal guisa come astro in cui tutti gli occhi si affissino, in cui tutti leggano l' oracolo della lor propria fortuna. Ma in tanta varietà d' impetuose passioni da cui scorge dominato l' uomo, qual mezzo ella stimerà opportuno a serbare in lui viva e perseverante quell' unica di cui ella medesima esser deve il prominente oggetto?

Questa indagine da cui ricevono impulso e vigore le più dilicate potenze del suo essere, costituisce per la donna presso che il solo eminente, il solo fondamental problema della vita. A scioglierlo con successo, non è altra più calda sollecitudine in lei, quanto quella di studiar l' uomo attentamente ne' suoi essenziali poteri, nelle sue libere tendenze, ne' suoi variabili trasporti, e fin anche nelle abitudini buone o malvage a cui le condizioni del suo stato insensibilmente lo traggono. Non vi ha filosofo sulla terra che in ciò possa uguagliare la sagacità di lei, di tanto più alta, quanto meno visibile. Assisa nell' angolo di una stanza, se persone del viril sesso la circondano, ella, senza che il voglia sentitamente,

senza che talvolta il sappia, e mentre sembra intendere ad alcun futile lavoro, esamina la loro indole dalle opinioni, dagli atti, dal linguaggio. Dove alzi a caso gli occhi, ed altri creda che li volga sopra indifferente oggetto; ella di un rapido giro li ha già internati nel più profondo de' cuori, e ne ha discoperti come lampo i più riposti segreti. Su tutto, ella osserva quasi per istinto, giudica per ispirazione, favella col silenzio. In tal guisa corre occultamente allo scopo di conoscere i più idonei mezzi da poter esercitare negli uomini quell'impero, passivo in apparenza, attivissimo in fondo, a cui la natura l'ha prescelta: e l'opera dell'arte, non men velata in lei che l'acquisto della scienza, ve la guida magicamente per due sicurissimi sentieri.

La donna contribuisce innanzi tutto, con la sola manifestazione di un benevolo carattere, a spogliar lentamente l'uomo di tutte le passioni odiose, le quali mettendolo per le vie del delitto, possono inceppargli l'attitudine di espandere nelle altrui le sue proprie affezioni per farne gradito e vicendevole cambio. Ella in ciò riesce col destare indirettamente in esso la riflessione istintiva, che non merita inebbriarsi nello spettacolo della beltà fisica un'anima incapace d'innalzarsi a quel bello morale, che, dandole sostegno e magia, le rimane ovunque inseparabile. Delle virtù infatti onde l'amore fu spesso la meravigliosa sorgente vi ha esempi positivi in coloro che talvolta si astennero da un atto nefando, meno per serbar netta fama tra gli uomini, che per non parere inviliti agli occhi di una donna. Questa fortunata purificazione di affetti è il primo e più accetto sacrifizio che il debil sesso esige dal forte; e, non richiesto, agevolmente l'ottiene; essendo amendue ugualmente interessati a vederlo compiuto: poichè quando l'uomo è dominato da inclinazioni repulsive che il pongono in guerra co' suoi simili, ogni ravvicinamento fra i due sessi divien passeggiero e stentato, se non pur forse impossibile. La storia offre testimonianze solidissime di questo particolar vantaggio, mostrando come la benefica influenza delle donne prevalesse da per tutto a mitigar la ferocia, a ingentilire i costumi, ed a segnar le origini ed i progressi dell'incivilimento de' popoli.

Perchè intanto la passione dell'amore operi efficacissima nel cuore dell'uomo, conviensi di più che, spente in lui le tendenze odiose, essa non si attenti di soverchiare con le sue seduzioni e di comprimere in ugual modo tutte le altre passioni magnanime ond'egli è temprato. Poichè diversamente, oltre al danno irreparabile di degradar l'uomo, stringendolo a tradire i suoi supremi destini sulla terra, si corre il gravissimo rischio di veder queste ultime risvegliarsi tardi o presto in più romoroso tumulto, e spezzar col loro impeto l'incantesimo della prima; potendosi arrestare per alcun tempo lo sviluppo di quelle passioni, ma non distruggerne permanentemente il germe. La donna, che sente quest'ultima necessità, imprende allora col più squisito discernimento ad accogliere in sè stessa come ospiti onorati le passioni al tutto virili della umanità, per esempio, della patria, della giustizia, della gloria, ed a mostrarsi aliena dal combatterle, vaga del promuoverle, sollecita sempre a rimeritarle de' suoi lusinghieri applausi: tal che, riflettendole in seguito irradiate di un nuovo prestigio nell'uomo, da cui ne attinse l'immagine, riesca possibile a lui di alimentarle senza tema che lo distacchino da un sesso verso cui la natura lo spinge, e utilissimo a lei di rinvenirle talmente armonizzate con la passione dell'amore, che invece di opporsi a farla risonar potente nell'uomo, esse la rinfiammino a un tempo e ne sieno rinfiammate a vicenda.

Non è infatti la molle figlia del principe di Sciro che servir possa di archetipo al vero e ideal carattere della donna da questo canto: poichè, non ad altro intesa che ad assopire nel giovine Achille le passioni più generose dell'anima, per tuffarlo in un tenor di vita che lo spogliava di tutta l'energia del suo sesso, ella sel vide sparir dinanzi al semplice baleno di una spada, che, richiamandolo al sentimento della gloria, gli fe' obbliar l'amore e tutte le sue esclusive delizie. Modello sublime in questo genere è la vergine spartana, che all'appressarsi del nemico porge lo scudo al tenero amante, e gli concede le sue affezioni a patto ch'ei ritorni dalla battaglia o con quello o su quello: modello sublime è l'eroina de' mezzi tempi, che lega un nastro al brando del suo cava-

liere, onde la memoria di lei gli sia di sprone a farsi nelle pugne il vindice dell' innocenza oppressa, dell' onor vilipeso, della patria oltraggiata, per indi abbandonargli sè stessa in premio del provato valore di lui. L' amore, non che affievolirsi per tal concorso di altissimi affetti, si rafforza, si nobilita, e divien gigante, allor che la donna sa ispirarlo associato alla pratica di tutte le virtù di cui l'uomo è di sua essenza capace.

Or questi, a non dilungarsi più oltre, son propriamente gli affetti, che dissimili di naturali tendenze in quanto al loro moltiplice scopo; ma identici di proprietà espansive in quanto alla loro intrinseca indole, convengono esclusivamente alle modulazioni variatissime del canto; questi i caratteri che, impiantandosi con pari energia ne' due sessi diversi, ed estendendosi a tutte le condizioni elevate della società civile, accolgono, alimentano e lancian fuori con impeto quegli affetti medesimi a dar pieno risalto ai personaggi che possono figurar con successo in siffatte opere teatrali. Il poeta ritrae gli uni e gli altri dalla osservazione comparativa dell' uomo e degli uomini, della vita ideale e della vita comune; ed attende con arte a concatenarli fra loro in guisa, che la luce di cui ciascuno di essi separatamente sfolgora, si rifletta per reciproca emanazione su tutti, e ne ingrandisca oltre modo le forme, ne rilevi opportunamente i contorni, ne renda bella ed eloquente l' espressione. Il melodramma infatti falserebbe il suo legittimo nome, ove ricorresse ad altri elementi per riempir le fila de' suoi orditi, o rifiutasse parte di quelli di cui può disporre, seguendo il pessimo consiglio di coloro che lo vorrebbero piuttosto ravvicinato al dramma pastorale che all' eroico: poichè in quest' ultimo caso perderebbe varietà e grandezza; e nel primo, non che porger sostegni alla musica per abbellirla de' suoi incantesimi, la rigetterebbe lungi da sè, rendendola impotente a prestargli alcun idoneo soccorso.

Determinato intanto il complesso degli affetti e de' caratteri più atti ad associarsi a' bisogni della melodia, ciascuno è in istato di comprender da sè medesimo, che a metter gli uni e gli altri efficacemente in azione per entro a uno scenico tes-

suto, si richiede una situazione, un avvenimento positivo che lor serva e di nodo per ricongiungerne insieme le parti, e di centro stabile che dia lor convergenza ed oggetto. Or questa situazione, comunque la si riguardi, non può nel suo più generico aspetto che esser comica o tragica; promuover cioè negli spettatori sensazioni di riso o di pianto: e l' esperienza infatti ne attesta che sin dalla sua prima origine il melodramma senza troppi sforzi si divise da sè in serio ed in giocoso, per così tutto abbracciare il campo in cui gli era concesso di esercitarsi. Ed eccoci ritornati al punto onde partimmo: poichè, procedendo per metodo di esclusione, il quale, se non alto, è almeno evidentissimo, dee conchiudersi che il teatro eroico del Metastasio, per rispetto alla idea preesistente da cui è dominato, è assolutamente da collocarsi nella classe de' tragici: ove già, per ciò solamente che non vi si scorge stemprato dentro un macello, a taluno non piaccia illudersi a segno da creder leggere in esso qualche cosa di simigliante ai rallegranti frizzi e alle gioviali caricature di Plauto e di Terenzio.

Ma no, si risponde; quest' ultimo giudizio sarebbe assurdo: è da tener piuttosto che il Metastasio non dettò in sostanza nè commedie nè tragedie, bensì semplici melodrammi. — Se non che questo è un lasciar da canto il nodo, senza nè scioglierlo nè tagliarlo. Tanto varrebbe il dire che una campagna non produce nè alberi nè piante, ma soli vegetabili. E frattanto è pur certo che un vegetabile deve appartenere o alla classe delle piante o a quella degli alberi; e quando non può collocarsi nell' una, bisogna che si collochi nell' altra, non dandosi vòti in natura che niun essere sia destinato a riempire. Il melodramma non costituisce separato genere negli spettacoli teatrali, se non per la special direzione che fa uopo imprimere a' caratteri ed agli affetti, onde la loro tempra divenga flessibile a rivestire tutte le più dilicate modulazioni della musica. L' idea che determina la situazione, rimane indipendente da ogni accidente di modi e di circostanze; ed è per mezzo della sola idea che il melodramma, senza uscir de' suoi limiti, prende faccia di commedia o di tragedia; e quando scorgesi che non è l' una, il dubbio che non sia nè

anche l'altra non può esser garentito da veruna logica umana.

Coloro che ne giudicarono in questo senso, e, bisogna pur dirlo, costituiscono il maggior numero, obbliarono però sempre di riflettere che l'elemento tragico nel teatro del Metastasio è strettamente adagiato sopra certe particolari combinazioni, che, avviluppandolo d'ogni lato, ne cangiano in parte, o sembrano almeno cangiarne le apparenze: onde, abbagliati da un tal fenomeno, e caduti per troppa precipitanza di giudizi in prevenzioni funestissime allo scoprimento del vero, si sono reputati in piena autorità d'inferirne che l'indole stessa di quel tragico elemento si rimanesse ivi guasta ed alterata. E a questa intemperanza della critica, che non mai separando col dovuto rigore le idee dagli orditi, rimescola e confonde i termini delle cose, è unicamente da attribuirsi quel tanto scorger di difetti sopra difetti nelle opere drammatiche di questo poeta; e più ne trova chi meno le comprende; perchè le trasporta in regioni e le confronta con modelli che lor sono eterogenei. Non però è difficile il ravvisare che quelle combinazioni medesime, viste dall'aspetto che lor compete, sono ivi proprietà necessarie, e non soggiacciono al biasimo, se non quando, tramutate in altri luoghi ed accozzate ad altri concepimenti, non si legano più a nulla, non corrispondono più a nulla, e ci appaiono mostruose. Rechiamone alcuni pochi esempi.

Alcuni tacciarono di troppo leggiero e tenue l'inviluppo drammatico nelle opere del Metastasio. E sono di quelle vaghe imputazioni, che, per la impossibilità di giustificarle con appositi argomenti, riescono comodissime alla critica di partito per lanciar colpi nelle ombre senza esporsi a riceverne. Il fatto sta che ivi l'inviluppo non è nè tenue, nè leggiero, chi ben consideri la natura de' casi che ne compongono le fila; bensì stretto al sommo e di non ampia dimensione in quanto alle sue visibili apparenze. Nè, trattandosi di melodramma, questo procedere può andar soggetto a biasimo. Volendo il poeta sviscerar più addentro la materia, o impinguarla di più svariati episodii, avrebbe oltre modo estese le forme; poichè ogni aggiunta d'immagini richiede finalmente

una espressione analoga; ed allora le infinite inflessioni della musica, aumentando ancor di più la mole della dizione poetica, non avrebbero reso agevole il rinvenire nè chi udirla nè chi cantarla: se già gli ascoltanti non si fossero rassegnati a passar gl' interi giorni al teatro, e i cantanti provveduti de' polmoni di Stentore. Pare anzi esser questo in parte il difetto in cui si avvenne lo Zeno, che il Metastasio corrèsse con isquisito accorgimento. Per una presso che simile necessità, troviamo praticato in Sofocle un simile artifizio. Gli atti del suo *Filottete* non sono di pari lunghezza fra loro: e non è da stupirne; perchè ove attentamente si osservino i più brevi di essi, vi si scorge per entro un ripieno di grida, di gemiti e d' interruzioni dolorose, che occupar dovendo maggior tempo nella declamazione, indussero il giudizioso tragico a restringere ad arte il linguaggio articolato, nella certezza che l'equilibrio si sarebbe ristabilito alla rappresentazione scenica.

Altri critici, apprendendosi a' soli caratteri di che il Metastasio riveste i suoi personaggi, affettarono di spregiarne la dipintura, come troppo nelle lor sembianze indistinti e senza contorni di scolpita individualità. Ma dissi altrove che la tragedia pura diè norme ritmiche e sonore al suo linguaggio, sol perchè vide che, investito da forti passioni, l' uomo naturalmente canta e verseggia: e dee notarsi che il melodramma, partendo anch' esso dal medesimo fatto, non però vi si ferma come la tragedia pura; poichè qui la musica viene qual potenza estranea ad impadronirsi del concepimento del poeta; e sviluppando e variando all' infinito con attitudine sua propria quei primi germi ritmici e sonori, trasporta il tutto in una regione ideale, che, per la immensità in cui si spazia, cancella e fa disparire ogni traccia della realtà donde quel fenomeno ebbe il suo originario impulso. Fra le sentite infatti, ma semplici cantilene onde sogliono esprimersi gli umani affetti nella vita comune, e le complicatissime inflessioni armoniche onde siamo avvezzi a udirli espressi sulla scena, la differenza è sì grande, che richiedesi vigor sommo d' intelletto per comprendere che le une e le altre hanno ciò non ostante la lor prima radice in natura. Quindi è che il poeta, istruito di ciò che avverrebbe della sua opera nelle mani

del musico, ingegnasi egli stesso a spogliarla di ogni gravezza capace di resistere a quest' ultimo e torgli i mezzi di farne l' uso cui la sua arte intende: sì che, dopo aver disegnato i suoi caratteri con linee ondeggianti e flessibili, dà loro quelle forme, per dir così, trasparenti ed eteree, senza le quali è impossibile al musico di levarli di terra per collocarne il complesso in incogniti elementi. Chi più o tutt' altro esige ne' caratteri del melodramma, obblia bruttamente le condizioni del genere.

Si è preso finalmente scandalo di quei tanti amori incrocicchiati onde il Metastasio anima i suoi personaggi: forse perchè non se ne veggono di tal fatta nelle produzioni di Sofocle o di Shakespeare. Se non che quegli amori sarebbero spesso insensati nella tragedia pura, perchè non punto necessari; e non lo sono affatto nel melodramma, in cui è bisogno assoluto di vestire al più possibile gl' individui che si chiamano sulla scena, di affetti arrendevoli alle mobili espansioni del canto; avendo noi poc' anzi dimostrato che senza grandi passioni, delle quali è uopo far sempre cardine l' amore per rinfiammar di dolcezza tutte le altre, la melodia non avrebbe campo ove altamente spaziarsi. Si è cercato giustificare questo preteso sconcio, allegando non potersi ridurre tutta un' azion teatrale a due soli attori, e così restringere il poeta a farne una ballatetta senza nodo e senza magnificenza, e tòrre al musico i mezzi da introdurre la richiesta varietà delle voci nelle sue composizioni. Ma ciò esige unicamente che i personaggi del melodramma sieno di un certo dato numero, e la quistione riman la stessa: l' importante è di convenire che, se a due soli fra di essi si comunicasse la scintilla di Prometeo, gli altri che ci verrebbero come impassibili stoici, non darebbero base alle modulazioni armoniche del canto. È dunque indispensabile che gli amori si estendano al maggior numero, ed anche s' incrocicchino fra loro per accrescer l'interesse co' contrasti delle ombre, perchè, staccati, nocerebbero del pari e alla unità dell' azione poetica, e al generale accordo della espressione musicale.

Far vista di non comprendere questa necessità invincibile del melodramma, che rivelasi pure alla più comune intelli-

genza; dir che il Metastasio volesse così dar prova di conoscere a fondo tutte le parti del cicisbeo, tutte le gradazioni di questo stato, e le felicità e le sofferenze ond' esso è capace; pretendere che i suoi personaggi non rappresentino da questo canto se non i caratteri del *favorito*, del *patito* e del *disprezzato* in amore, come nelle sozze tresche della società reale; non è al certo mostrar sollecitudine di chiarire i lettori sui termini della quistione, ma libidine di rallegrarne la noia con epigrammatiche facezie, e ciò non merita un serio esame. Intendo benissimo l' asprezza delle contese della critica; e non sarò io che vorrò gittar la prima pietra contra un metodo, a cui, se si vuole, si appicchi pure l' epiteto di sconvenevole. Quando uno scrittore si sente convinto nel combattere il falso, pargli rivestire il sacerdozio della verità, e divien rigido e intollerante. Ma, se non sempre la moderazione, almeno la severità del linguaggio esser dovrebbe virtù inseparabile di un sodo ingegno: il tuono di basso scherno mal conviensi alla dignità della critica; tanto più che invece di rilevarne la forza, ne smaschera la debolezza; chi può tonare con la eloquenza di un Pericle, non discende a mordere con le grossolane contumelie di un Aristofane.

Sostennero taluni essere i citati ed altri simili difetti piuttosto da imputarsi al genere che all' autore. Ma perchè chiamarli difetti, e non ravvisar più logicamente in essi le condizioni fondamentali ed inerenti al genere? Nulla è difettoso in natura quando rappresenta una proprietà senza la quale una cosa qualunque non più sarebbe quel che già è fatta per essere. Nè ad ogni modo, tornando al primo proposito, vi ha pretesto a dedurne, che l' elemento tragico, allor che il poeta lo attinge dalla sua vera ed immutabile sorgente, perda del suo valore intrinseco e della sua specifica indole in mezzo a quelle tante necessità musicali. Suppongasi una gemma la quale debbasi non altrove riporre che in un tal determinato castone per darle uso di anello. Non vi ha dubbio che l' artefice, non potendo giusta l' ipotesi alterar la struttura del castone, è astretto a modificare in guisa le facce della pietra, che ne riesca ivi fermo e perfetto l' incastro. Ma dal divenir, per esempio, quadrata di sferica, cessa ella in sostanza di es-

ser come prima una gemma, o le particolari forme del castône opereranno il miracolo di trasformarla in un pezzetto di vetro? Il caso è identico. Aggiungasi che, se la pietra può in quell'incontro divenir piccola di grande, e scemar del peso che le dà prezzo, ciò non è applicabile all'elemento tragico, cui lo adagiarsi nel melodramma può restringere il volume degli sviluppi, e non mai diminuir la grandezza dell'idea, che non ha nulla in sè di materiale e di tangibile.

Se intanto le particolari condizioni del melodramma non comportano che l'idea preesistente ne sia sviscerata con tutta quella pienezza, profondità ed audacia di cui la tragedia pura è capace, pur nondimeno lo preservano da uno de' più funesti traviamenti in cui la precipita sovente quest'ultima: e un tal vantaggio, chi ben lo consideri, è di un compenso inapprezzabile. Il melodramma sdegna di tôrre le scelleraggini a soggetto fondamentale de' suoi orditi: astretto a pascersi di quelle sole passioni, che per associarsi ad esalanti fremiti della musica, debbono esse medesime posseder facili attitudini di effondersi al di fuori, esso è incapace di aprir adito a quelle azioni criminose, che, repulsive d'ogni sentimento di umanità e di natura, comprimono tutte le potenze dell'anima, e la rendono fredda, concentrata ed immobile. L'eccidio infatti di un'Agrippina, dipeso da volontà sentita ed operante, può forse adagiarsi nel tessuto di una tragedia pura; poichè, non ostante l'orror morale che ispira, la declamazione si presta in certo modo a rappresentarlo visibile sulla scena: quel figlio snaturato può balbettar de' versi, tanto per annodare quanto per disciogliere l'azione. Ma, ove non vogliano imitarsi gli ululati di una tregenda, come trovar note musicali a far che Nerone disveli col canto un disegno che per la sua immonda perversità non ha nulla di espansivo? come trovarne a far ch'ei gorgheggi un recitativo sul cadavere sanguinoso della madre, quando la storia, di accordo in ciò alla natura delle cose, apertamente ci attesta, che, consumata l'infamia, ei restò muto, atterrito, intrattabile in tutto quel giorno?

È forza conchiuderne che i soli disastri accidentali sono abili a servir di soggetto al melodramma: poichè mentre la sventura minaccia un individuo, questi che la sente premere

come un avvenimento, non certo, ma probabile, ondeggiando fra il timore di soggiacervi per debolezza di mezzi, e la speranza di sottrarvisi per vigore di resistenza, si fa capace di passioni espansive e di tutta l'eloquenza che loro è propria: e quando la sventura è già scoppiata, gli stessi suoi tremendi effetti, svagando per entro alla incomprensibilità delle cagioni da cui derivarono, gittano l'individuo in una specie di stupore, che, ritenendo qualche oscillazione della inquieta lutta innanzi sostenuta, non ha nulla di comune col ferreo e compressivo spavento prodotto dalla violenza del delitto; e lo rende attissimo ad esalarsi in gemiti nella stessa rassegnazione che gli fa sopportar tutto con altezza d'animo. Quindi l'immensa e prodigiosa materia in cui può la musica variamente spaziarsi. E questo è l'unico senso in cui mi avvenne di asserire che la vera tragedia, quella cioè del più eminente genere in quanto all'idea, non che venir mai distrutta o arretrata in Italia da'progressi del melodramma, fu in questo anzi che si rifuggì spontanea come in un asilo di salvezza per uscir delle abbominazioni in cui quei truci dipintori di tutte le nefandigie l'aveano precipitata.

Ove infatti si considerino attentamente i tessuti drammatici del Metastasio, vi si vedrà splendere per entro invisibile una immagine di arcana fatalità che inviluppa e domina potentemente l'azione. Il contrasto degli affetti e la elevatezza dei principali caratteri concorrono ivi a stringere de'nodi, che, per la minaccia de'pericoli di cui si mostrano gravi, gittano e sostengono l'attenzione pubblica in una perenne ansietà di espettazioni e di timori. Ma gli avvenimenti vi prorompono sempre accidentali, e spesso con tale scontro impreveduto, che alla volontà de'personaggi, ben altro ch'esser dato di promuoverli o di dirigerli, rimane appena spazio di resister loro con impeto, senza che intanto quelle resistenze medesime riescano mai nè a preservarla da un inevitabile naufragio, quando la tragedia è di tristo fine, nè a trarla d'impaccio per effetto della sua propria forza, nell'opposto caso di prospero scioglimento. E in ciò consiste la vera magia di quelle produzioni, di cui non la severa intelligenza, ma il mobile sentimento è sol capace di misurare il valore. Sicchè

in quella rapida lutta di straordinarie vicende i più pro caratteri ed affetti, trovandosi appagati o traditi come fluenza di un potere occulto e soprannaturale, acquist tentoso risalto dall' armonia de' complessi, ed em spettatore della più estatica meraviglia.

Ma preveniamo una difficoltà. Dissi altrove che, a dipinger caratteri ed affetti sul teatro per animar gli menti, è impossibile che il tragico non incontri spes sue vie delle azioni più o men criminose, che non è sempre agevole il far disparire: soggiunsi che non è d targli a torto il ritrarle al vivo, quando la situazion mentale, restandone indipendente per rispetto all dell' idea, non riceve da esse che semplice occasion retto impulso a prorompere con più alto strepito negl pi. È quindi a notarsi che ove di siffatte azioni si o pure ne' drammi del Metastasio, convien discernere parzialità in qual senso e da quale aspetto egli ve concepite e disposte a non pervertire lo scopo supremo sua. E mi restringerò in questo ad esporre il nudo or l'*Artaserse*, opera fra le altre in cui realmente un gr tentato mette in gioco tutte le parti del fatto che vi si senta. Questo esame confermerà dall' un canto l' delle precedenti considerazioni sull' intrinseco merito sto autore, e mi renderà dall' altro men lunga e fast cura di mostrar la fallacia delle accuse che se gli so troppo ingiustamente addossare su tale oggetto.

Artabano, de' primi fra i grandi della Persia, ma da lungo tempo la distruzione di Serse e di tutta la miglia, per aprire a sè medesimo le vie da usurpare Fra gli altri conducenti mezzi disposti all' uopo, e l' assenso di Megabise, generale delle armi, il quale al suo partito, gli assicurava il concorso dell' esercito difficile impresa. Un recente ordine del re, che band talmente il tanto benemerito suo figlio Arbace dal reg aver questi osato aspirare al talamo della principessa ne, di cui era corrisposto amante, gli fu di nuovo s non frapporre più oltre indugi nel mandare ad effett colpevole disegno. Si che, avendo libero l' ingresso de

gia per la sua qualità di prefetto delle guardie, egli acceso d'odio e di ambizione penetra in sul cader di una notte nelle stanze di Serse, e, trovandolo immerso nel sonno, barbaramente lo uccide. Qui comincia l'azione.

Arbace senz'alcun dubbio è il personaggio eminente di questo dramma. Di gran fama per le sue geste bellicose e per gli alti sensi di virtù e di lealtà che l'adornano; onorato de'teneri affetti di una figlia del re, e della fervente amicizia di Artaserse erede di quella corona, cui egli avea più volte salva in battaglia la vita, questo giovine mostrasi caduto di tanta prosperità nella più desolante miseria pel regio decreto che lo danna ad un perpetuo esilio. Giunta l'ora della partenza, ei col favor delle tenebre si reca di furto presso gli appartamenti di Mandane per darle l'estremo addio: e nel ritrarsene col cuore in pezzi, s'incontra con suo padre Artabano che in quel momento avendo compiuto il meditato eccidio, lo arresta sbigottito, gli chiede la spada, gli dà in iscambio la sua che aveva ancor nuda e sanguinosa in mano; ed accennandogli in breve il commesso attentato, lo sollecita senza più a fuggire.

Intanto l'uccisione del re si divulga. Artaserse accorre con seguaci armati, e fremendo impone da per tutto che si cerchi l'assassino. Artabano, quasi ignaro dell'evento, fa contegno di sorpresa e di dolore; e dopo aver perfidamente insinuato, non altri che Dario, secondo figlio di Serse, aver potuto commettere quell'eccesso per sete di regno, manda i suoi a trucidarlo, su di un semplice motto di Artaserse, che nella confusione, credendo certezza il sospetto, fulminava morte contro al parricida fratello. A questo nuovo atto di esterminio, che Artabano per giugnere a' suoi fini aveva precipitato con finto movimento di zelo, la reggia è tanto più immersa nel terrore, in quanto è ivi a poco apportata la novella di essersi già scoperto il vero colpevole. Era Arbace, che, incontrato alle porte della città, fuggente, smarrito, col ferro intriso di sangue, è menato in catene ad Artaserse, come quello che, per vendetta dell'esilio a cui era stato dannato, e per essere stato in sull'alba veduto aggirarsi intorno a' reali appartamenti, è da tutti supposto autore dell'orribile misfatto.

Un alto consiglio è ragunato per giudicarlo imm
mente. La situazione di Arbace è delle più terribili: se
erge il patibolo al padre; se tace, conferma i neri ind
gravitano a suo danno. Tutto sembra congiurare alla s
dizione. Mandane stessa, che tanto l'adora, domanda
morte per solo dovere di figlia. Ei si restringe a dichi
stesso innocente, non ostanti le apparenze che il fan
der colpevole; e con eroica fermezza, rifiutando di pi
giustificarsi, mostrasi rassegnato a soggiacere al desti
gli pende inesorabile sul capo. Artaserse, che vede l
della sua giovinezza in sì grave pericolo; ei che no
assolverlo senza conculcar le leggi della natura, ma c
sa convincersi che un uomo di sì provate virtù abbi
messa quella enormezza; ordina ad Artabano di pro
egli stesso la meritata sentenza, confidando in sè che
di padre gli suggerisca qualche mezzo da salvarlo.
senza perdersi d'animo, e simulando sempre fedeltà
stizia, condanna il figlio alla morte; certo che prima d
cuzione ei perverrebbe a sottrarnelo col favor dell'eser

Non prima la notte si avanza, che Artaserse scen
segreta scala nella fortezza contigua alla reggia, ove
era stato chiuso in luogo di carcere; e con le più viv
citudini, offrendogli sicuri mezzi allo scampo, cerca
derlo ad allontanarsi. Questi ricusa, per tema che la f
confermi il carattere di reo nella opinione pubblica: ma
alfine, cede a così affettuose insistenze, e si dileguano
due. Artabano dagli ordinarii cancelli sopraggiugne
ch'esso per un identico oggetto; e, non trovandovi il
presume che, per comando del principe, satelliti sces
scala segreta l'abbiano fatto perire. Spirando ira e ferc
corre a preparar l'ultimo colpo alla vendetta. Dall'un
egli avvelena la tazza con cui nel seguente giorno Arta
come nuovo re, dee giurar l'osservanza delle leggi inn
tutt'i grandi del regno; e dispone dall'altro, che in qu
stesso le schiere ivi riunite si ribellino per produrre un
luzione a favor suo nello stato. All'ora stabilita i gra
corrono infatti nella sala della solennità: ed Artasers
condato da tutta la pompa che la circostanza esige, pro

la formola del giuramento, e stretta in mano la tazza fatale, apprestasi a beverla.

Ma l' augusta cerimonia è interrotta da spaventevoli clamori: la ribellione è già scoppiata nel vicin campo, e chiedesi da per tutto la morte del re. Non però è lunga la costernazione che tal nuova spande negli animi: il pericolo svanisce per opera di Arbace, il quale, avvenendosi, mentre fuggiva, in quel tumulto, si era lanciato con ardire fra le insorte milizie, avea trucidato Megabise che lor serviva di sprone, e con lusinghe e con minacce disperso e sedato l'ammutinamento. Egli è condotto innanzi ad Artaserse, che in un trasporto di gioia e di riconoscenza dichiara esser quell'atto bastevole a sgravare quel giovine eroe della taccia imputatagli, non potendo tenersi per regicida un si caldo difensore di un re: e porgendogli la tazza che avea nelle mani, non domanda per assolvernelo se non ch'ei giuri solamente la sua innocenza. Artabano, che sapeva esser la tazza avvelenata, vede con terrore il pericolo del figlio; e rivelando con fremito disperato tutt' i suoi delitti, avventasi col ferro in pugno sopra Artaserse, che investito si difende; sino a che Arbace disarma il padre, col solo minacciarlo, s'ei non desiste da quell'eccesso, di bevere senza più il veleno. Il nodo così sciolto, Artabano è dannato a pena di morte, che in grazia del generoso figlio è subito commutata in un perpetuo esilio.

Or si osservi che qui la scelleraggine di Artabano serve di mezzo all' ordito, e non di principio e di scopo all' azione che vi si rappresenta: questa si aggira evidentemente tutta sulle sventure di Arbace, caduto nelle più orribili vicende per indi risorgere a compiuta prosperità. E sono tutte sventure accidentali, perchè piombano sul suo capo senza che alcuna umana volontà vi abbia parte per violenza o per insidia. Artabano non vuol sicuramente la morte del figlio: anzi nel condannarlo egli stesso, per non discoprire il vero a suo danno, egli ha già immaginate le vie da trarlo fuor di pericolo: e quando per nuovo e impreveduto scontro di casi lo vede in atto di bevere una tazza ch'egli avea con altro fine avvelenata, ei rivelando l'arcano, perde sè stesso per salvarlo. Tutti i drammi del Metastasio in cui s'incontrano colpevoli, sono

tracciati su queste invariabili norme, come nelle pi
tragedie antiche o moderne di simil genere.

Chiarito questo importante oggetto, non però mi
cesso il tacer di altre amarissime censure a quando a
scagliate contra questo poeta, il quale avea sì rapid
riempita l'Europa della sua fama, e che per ciò semb
parte dettate dallo stesso genio di singolar bizzarria ond
l'Ateniese diede suffragio di proscrizione contro ad A
sol perchè annoiato di udirlo indicar da tutti col sopra
di giusto. Il Metastasio non è certamente impeccabile
ticolari de' suoi concepimenti: apparteneva, come tutti g
anch' esso alla imperfetta razza di Adamo: ed io non v
questi giudicarlo, perchè interamente estranei al mio sc
Ma la violenta scarica di accuse capitali, che fra le più
gli fu avventata dallo Schlegel, si riferiscono all' indol
plessiva di quel drammatico ingegno: e, falsando i fa
macchiano sovente fino le intenzioni morali. Convienmi
esaminarle brevemente, affinchè l' autorità del nom
tragga cecamente in errore coloro che possono creder
rate da intima persuasione; ai quali cioè non è riuscito
nere la passione occulta e furente che per preconcetta
minazione di spirito fa che Schlegel trovi pessimo tu
che in opere teatrali fu prodotto da Italiani; onde nè
aver pure adempiuto al suo ufficio di critico, se non di
anche alle ingiurie. Rapporto da prima letteralmente
proprie espressioni.

« La meravigliosa fortuna che fecero le opere del
stasio in tutta l'Europa, e soprattutto appresso de' prin
dovuta ancora fino ad un certo segno all' esser egli il po
tolare della corte. L' ufficio suo, ch' egli esercitava co
l'anima, gli fece adottare un genere di composizione
si possono trovar le tracce appresso di tutti gli autori
matici che si posero nelle medesime circostanze. Un
splendore nella superficie senza veruna profondità; a
pensieri comuni, adorni del linguaggio poetico più scel
per tutto i riguardi della politezza nella maniera di tra
passioni, le sciagure e i delitti; una scrupolosa osser
delle convenevolezze, ed una morale in parole, ove il

plesso dell' opera respira la voluttà.... La pompa de' sentimenti generosi non vi è risparmiata, mentre che atroci delitti vanno congiunti ad intrighi di leggerissimo tessuto. Le amanti offese vi preparano terribili vendette, cui talvolta confidano ad amatori disprezzati. Quasi sempre vi si mira uno scellerato di professione, occupato a ordir perfide trame; ma questo personaggio odioso non serve che a far risplendere la clemenza di un re magnanimo, il quale chiude il dramma con perdonare. Questa facilità con che abbominevoli traditori tornano in grazia, sarebbe certamente disgustosissima, se in questa lanterna magica di terribili casi vi fosse realmente del serio. Ma l' avvelenato nappo è sempre allontanato a proposito; i pugnali cadono dalle mani omicide o vengono loro strappati; nelle prigioni è costantemente un' uscita sotterranea, e l' eroe minacciato si trova improvvisamente fuor di pericolo. Il timore del ridicolo, questa coscienza de' poeti che scrivono per il bel mondo, è patentissimo in Metastasio. Qualunque ardimento che esca dalle forme ricevute, è diligentemente evitato nelle opere sue. Non vi ha meraviglioso di sorte alcuna, perchè un pubblico che si picca di spirito forte, non vuole ammettere prodigi, neppure nella scena stravagante del melodramma.... »

Respiriamo. Le prime frasi di questo passaggio, benchè per pudore avvolte in affettate reticenze, non meritano di esser seriamente rilevate. Che fra le ragioni estetiche onde nell' Europa tutta popoli e principi applaudirono a gara alle opere del Metastasio, vi fosse quella inettissima ch' egli era poeta cesareo, quasi che, ravvisandone i difetti, que' principi e quei popoli tremassero all' idea di biasimarli per non incorrere nella cesarea indignazione, è giudizio che una critica dignitosa non deve abbassarsi a combattere. Il luogo dove l'autore lesse il suo corso di letteratura drammatica, spiega da sè l'oggetto di questo buffo d' incenso, che rimane a carico della miseria dell' uomo e non del poco senno dell' erudito. Della tenue profondità de' tessuti parmi aver detto abbastanza: quest' ordine di concepimenti è imposto da' bisogni assoluti del genere musicale; perchè un melodramma calcato sulle ampie norme dell' *Amleto* e dell' *Otello* sarebbe mostruoso ed inese-

guibile: nè d'altra parte può addossarglisi vera taccia di nullità; perchè, ripeto, l'immensità di un'idea tragica non è da misurarsi dal solo volume de'suoi sviluppi. Che finalmente la cura di evitare le sconvenevolezze e di non cadere nel ridicolo sia torto in un poeta tragico, se l'intenda chi può. Io mi restringo ad alcune rapide osservazioni sulle principali tra le rimanenti accuse.

La prima che Schlegel piacesi di avventare contro al poeta italiano, si riferisce agli atroci delitti di cui questi ha innestata la dipintura ne' suoi drammi. L'epiteto di *atroci*, appiccato con si facile linguaggio a' delitti che in quelle opere si veggono, ed appiccato dall'estatico ammiratore di Shakespeare, da colui il quale va sino a scorgere scene di grande bellezza nel *Tito Andronico*, e contra l'opinione de' più accurati scrittori d'Inghilterra ostinasi ad attribuire alla penna di Shakespeare quella immonda congerie di turpissime abbominazioni, dee recar non poco stupore ad ogni spirito retto ed imparziale. Ma ciò non val nulla per me. Nell'analisi dell'*Artaserse* ho mostrato in qual senso e da quale aspetto il Metastasio fa uso di quei dipinti nelle sue drammatiche produzioni: e vedremo in seguito che in ciò egli sta sulle tracce dei più eminenti maestri dell'arte. Ma il critico soggiugne esservi *quasi sempre* ne' drammi del Metastasio degli scellerati di professione, ivi unicamente posti per far risplendere la clemenza d'un re, il quale scioglie il nodo perdonando. Questa imputazione è più grave, e convien separarla in due parti per verificarne i termini con maggior chiarezza.

In quanto alla prima, io confesso ingenuamente che non mi è riuscito scorgere in quelle opere alcun personaggio modellato sulle forme di Caco, a cui solamente si può con giustizia conferir lo splendido epiteto di scellerato di professione; cioè di un uomo rotto a tutte le nequizie, che fa il male senza passioni che ve lo infiammino, senza motivi che ve lo spingano, senza rimorsi che ne lo arrestino, e per sola voluttà di pascere i suoi sguardi nello spettacolo del male. Ma ciò può essere una semplice maniera di vedere, che, simile o diversa, non mena logicamente a nulla. Io, applaudendo alla timorata coscienza del critico, il quale sdegna di ammetter gradi nelle

azioni criminose, e pensa doversi anche le meno infami qualificare in modo che non possano sfuggire al capestro, noto solamente un fatto materiale ed irrepugnabile: ed è che dei ventidue drammi eroici dati alla luce dal Metastasio, ve ne ha dieci apertissimi ne' quali non è ombra di scellerati nè di professione nè di accidente. Or come conciliare queste *quasi metà* con quel leggiadro *quasi sempre* ond' è piaciuto al critico di corredare la sua osservazione? [1]

In quanto alla seconda parte della taccia indicata, vi ha in essa qualche cosa di peggio che una esagerazione di computi. Io non vorrò scusare il Metastasio di aver sovente obbliata l' indipendenza del suo ingegno per adular potenti. La sua infelice posizione gliene facea spesso un tristissimo dovere; e non vi adempiva se non in quelle noiosissime *Licenze;* le quali al certo non costituiscono parte nè integrale nè accessoria dei suoi concepimenti teatrali. Ma ch' egli abbia pervertito lo scopo dell' arte sua per servire con destre allusioni al mestiere di poeta di corte, come sembra che il critico voglia lasciare intendere sotto termini velati, è asserzione contraria a' fatti. I colpevoli ne' suoi drammi non restano sempre e per sistema impuniti: nell' *Artaserse* non si vede il colpevole Artabano rientrare in grazia del re oltraggiato; e alla pena di morte non gli è sostituita quella dell' esilio, se non perchè il re non può erger le forche sul teatro per impendervi il padre di colui che gli avea di fresco salvato il regno e la vita. Nè la clemenza di un principe ivi è mai provocata da considerazioni fantastiche, e per conseguenza estranee al soggetto; essendo anzi agevole il discernere che l' autore con un senso profondissimo la fa derivar costantemente o dagl' imperiosi bisogni dello spettatore, o dalla natura de' casi e de' ca-

[1] I dieci drammi enunciati sono il *Demetrio*, l' *Olimpiade*, la *Didone abbandonata*, il *Demofoonte*, il *Catone in Utica*, l'*Achille in Sciro*, l'*Attilio Regolo*, l'*Antigono*, il *Re Pastore* e l'*Eroe Cinese;* purissimi tutti d' ogni macchia di azioni colpevoli. E ve ne ha pure dove un personaggio non di altro è reo che di qualche astuzia per non perdere una donna amata a cui aspirano uomini più potenti di lui, come il personaggio di Aquilio nell'*Adriano in Siria.* Ma lo stesso Sesto nella *Clemenza di Tito*, che forse il critico ha principalmente avuto in mira, può egli esser giustamente designato col titolo di scellerato di professione?

ratteri da lui pennelleggiati sulla scena. Rechiamone due brevissimi esempi.

Nella *Clemenza di Tito*, Sesto che avea congiurato contra la vita di quel principe, ottiene in ultimo un generoso perdono. Ma dopo aver visto quel traviato giovine precipitare in una rivoluzione di stato, non per impulsi di volontà criminosa, bensì per accecamento di una passione ardentissima, divenuta miseramente l'arbitra infesta di tutto il suo essere; dopo averlo visto, prima di metter mano all'opera iniqua, ondeggiar disperato in tante irresoluzioni alternative, in così atroci e sempre rinascenti rimorsi, in pentimenti che l'orror del delitto ispirava e che il fatal prestigio di una forza irresistibile distruggeva, qual è l'udienza di cannibali che avrebbe sofferto di vederlo divorato dalle fiere in un circo, mentre il pericolo dell'imperatore trovavasi per avventura svanito? — Nell' *Ezio,* Valentiniano assolve Massimo, il quale avea cospirato contro di lui per vendicarsi di avergli questi violentata infamemente la sposa. Ma senza sommuovere tutt' i sentimenti morali dello spettatore, con qual giustizia Valentiniano potea condannar Massimo, evidentemente men reo di lui, che per sola gelosia di poter tirannico avea poco innanzi ordinato l'assassinio di Ezio, suo liberatore e sostegno? È forza riconoscere che laddove il Metastasio introduce il delitto sulla scena, forti motivi di logica poetica e di drammatico interesse lo inducono sovente a farlo espiare col semplice perdono, e non il diretto ed insensato disegno di far con esso risplendere la clemenza di un re magnanimo.

A rafforzare il suo giudizio sulla pretesa equivoca maniera onde il Metastasio conduce a lieto fine i suoi drammi, il critico inoltre lo taccia di finger *costantemente* nelle prigioni un' uscita sotterranea che improvvisamente gli mettea l'eroe minacciato fuor di pericolo. E invero questo mezzo di sciogliere nodi è di una puerilità inescusabile; non potendosi mai supporre che un governo faccia costruir prigioni in guisa da offrir vie di scampo egli stesso a coloro che vuol tenere in ceppi. Ma il Metastasio vi ha egli ricorso una sola volta, o è questo un fatto immaginato dal critico in qualche bel sogno di notte estiva? — L'*Ezio*, il *Siroe* e il *Demofoonte* sono i tre

soli drammi di questo autore in cui vi ha carceri; e non è punto in esse alcuna sotterranea uscita. Mi si citerà forse l'*Artaserse?* Ma il luogo dove Arbace è chiuso, non è ivi un carcere con uscita sotterranea, bensì una di quelle fortezze che i principi si piacevano spesso di far costruire a fianco de' loro palazzi con alcuna segreta comunicazione interna che lor permettesse di rifuggirvisi a difesa in caso di tumulti. Quella scala infatti non è mezzo di salute per Arbace, se non perchè il re stesso gliel'apre; e ciò non ha nulla di assurdo. Or, se il torto imputato al Metastasio si fonda in un fatto sognato o mentito, l'avverbio *costantemente* che il critico vi aggiugne per amor di eleganza, non è pur esso la gentil cosa di verità e di buona fede storica?

Relativamente al meraviglioso, di cui il critico asserisce non trovarsi alcuna traccia ne'drammi del Metastasio, sol perchè *un pubblico che si picca di spirito forte non vuole ammetter prodigi*, io ardisco animosamente prender la difesa di Schlegel contra Schlegel. No; qui egli dice quel che non pensa. No; egli è dottissimo in estetica, e non ignora che il meraviglioso teatrale non deriva unicamente dallo spettacolo de' prodigi, tolti a prestito dalle *Metamorfosi di Ovidio* o dalle *Novelle Arabe;* che l' apparizione di un'ombra o la discesa di un Dio in una nuvola di carta non eccita meraviglia se non pel solo volgo avido di sensazioni visive; che i prestigiosi effetti del teatro greco non si fondano su quest' unico gioco della fantasia; che dal contrasto di straordinari avvenimenti, caratteri ed affetti, può trarsi un meraviglioso che parla ancor più eloquentemente all' anima, e la gitta in uno stupore di cui non è in poter suo il diliberarsi; che il *Re Lear* e l'*Otello* ne abbondano da questo aspetto. No; il critico lo sa per dottrina e per sentimento; e non sostiene il contrario se non perchè gli era bello di conchiudere con un periodo splendido la sua filippica.

Un' ultima riflessione. Per dar vivo risalto di frequenti e morali contrasti a' suoi lavori, ne' quali per gl'imperiosi bisogni della musica la passione dell' amore dovea servir di primo nodo agli orditi, il Metastasio sentiva che dall'un canto l'amor fortunato e senza ostacoli è pari a quelle dolci melo-

die che udite di lontano eccitano delizioso incantesimo in altri, ma che si disperdono facilmente, ed appena lasciano di sè un eco debolissimo nell' atmosfera; e che dall' altro l' amor contrariato ed infelice suscita negli spettatori simpatie ardentissime al certo, ma di un sol genere, e quindi esposte, per la ristretta sfera in cui si aggirano, a divenire alla lunga travaglianti e monotone. Profittando allora della capacità che ha il melodramma di accogliere in concorso altre passioni generose, come quelle della gloria, della patria, dell' umanità, ec., egli s' industriò di combinarle in guisa con la passione dell' amore, che nell' urtarsi tutte fra loro in mezzo alle vicende di gravi situazioni ed allo scoppio di eminenti caratteri, questa che rappresenta le disposizioni voluttuose dell' anima, venisse con dibattuto ma forte proponimento sacrificata sempre a quelle che ne rappresentano le più virili ed ardite: onde poi, se per inaspettato ritorno di favorevoli casi l' amore uscisse trionfante dalla lutta, esso si trovasse talmente nobilitato pel suo precedente sacrifizio, talmente rivestito d' incognita luce, da concorrere a svegliar negli spettatori una massa di commozioni per ben altro scontro di circostanze elevate e moralissime. Citiamone un solo esempio.

La principessa Cleonice nel Demetrio ama ferventemente Alceste, giovine guerriero, che, supposto di vilissima ed oscura nascita, si era innalzato per le sue sole virtù a' primi onori ed alle prime cariche dello Stato. Alla morte del re, di cui era l' unica figlia, essa è proclamata regina, con la facoltà di eleggersi uno sposo per assicurar successori a quella corona. Fra i grandi del regno, molti pretendenti alle auguste nozze si annunziano con turbolenti modi, dall' un canto ispirati dall' ambizione, dall' altro dalla gelosia contra Alceste, di cui ognuno ammira il valore, ma che tutti per la sua bassa origine sdegnano di avere a principe. Il solo Fenicio, de' più insigni per politico senno e per matura età, benchè avesse un figliuolo adulto egli medesimo che aspirava con bollente ardire a quel sommo grado, pur con istupore di tutti sollecitava che fosse preferito Alceste; infingendosi unicamente a ciò spinto dalla non ordinarie doti che ornavano quel prode, della cui fanciullezza ed educazione aveva egli preso cura

come per semplice impulso di pietà. Cleonice, prevedendo funeste opposizioni se sceglie Alceste, e non avendo forza, se sceglie altri, di separarsi da un sì caro e leale amante, sta lungo tempo irresoluta. Stretta in fine da sempre rinascenti insistenze, sente che nulla è in lei capace di vincere la violenza della sua passione, e convoca una generale assemblea di grandi, ai quali manifesta con fermo cuore, che ov'essi non la dichiarino al tutto libera nella sua scelta, ed ove non prestino giuramento solenne di riconoscere a monarca chiunque ella giudichi far partecipe del suo talamo, dispongano a lor talento del trono; ella ne scenderebbe coraggiosa per viversi privata, ma pienamente arbitra de' suoi affetti. Sin qui è l'amore che trionfa: scettro, potere, grandezza, tutto gli è sacrificato con pari impeto e risoluzione. Ma i grandi riuniti, ai quali Fenicio serve occultamente di sprone, s'intendono fra loro: non osando perdere una giovine regina sì al popolo accetta per le sue ammirabili qualità, decidono che, qualunque fosse la sua scelta, sarebbe da essi rispettata; e suggellano il preso partito col giuramento richiesto. Il caso de' pretendenti è disperato: ognun vede la corona posarsi splendida sulla fronte di Alceste.

Ma una nuova rivoluzione di trasporti si opera in Cleonice, or che ogni argine è rimosso alla libertà de' suoi procedimenti. Con la scelta di Alceste ella fa paga la sua invincibile passione, e tocca il sommo della sua felicità personale. Che dirà intanto l'Asia, il mondo, la posterità, se, innalzata con voto unanime a reggere le sorti di un gran popolo, ella si mostra incapace di reggere e dominar sè stessa; se, per soddisfare alle inclinazioni della fervida amante, ella obblia la fama e la dignità della potente regina; conculcando pregiudizi onorevoli e costumanze antichissime, e versando lo spregio e l'umiliazione su tanti principi che formano pure il sostegno e lo splendore del trono? Fremendo all'idea di una tal debolezza d'animo, ella si arma di sovrumano coraggio; e fermando che Alceste non più sarebbe suo sposo, chiama lui medesimo a porgerle assistenza e conforto in così terribile risoluzione. A quel primo annunzio, il giovine, che l'amava per lei e non pel suo Stato, prorompe nella espressione di un

dolor profondo, che sembra mettergli la vita in brani: ma lo scote vivamente il linguaggio di Cleonice, in cui la voce imperiosa del dovere non fa che mettere in più grande risalto la effusione del tenerissimo fra gli umani affetti; ei sente in sè per gradi riflettersi la virtù ond' ella gli appare in quel momento animata; e cadendole a' piedi ebbro di ammirazione, la sollecita con lacrime di fuoco a persistere in sì nobile disegno; essendo ei già rassegnato ad abbandonarla per sempre, anzi che soffrire che per colpa di lui ne resti offuscata la gloria. Il partito è irrevocabilmente accolto da entrambi: la passione debole è stata già immolata con altissimo cuore alla forte: ed a non prolungare gli indugi, ella invia lo stesso Alceste ad offrir talamo e scettro al vecchio Fenicio; volendo mostrare con simile condotta che il sacrificio di lei era pieno, e ch' ella sdegnava prender compensi alla perdita di sì benemerito amante, procurandosi felicità nelle braccia di altro giovine qualunque.

Se non che Alceste era l' unico figlio dell' estinto re di quella contrada, che il padre di Cleonice avea con le armi rovesciato dal soglio e costretto a rifuggire in estranee terre. Fenicio lo avea ricevuto bambino e fatto allevar nelle sue case ignoto a tutti ed a sè stesso, per ristabilirlo quando che fosse ne' suoi sovrani dominii; perchè il partito potente dell' usurpatore gli fu sempre di ostacolo a mandare ad effetto una sì lodevole impresa. In mancanza di altri aperti mezzi, la morte di questo conquistatore gli avea suggerita l' idea di rendere ad Alceste lo scettro avito per elezione della nuova regina, avendo egli con siffatte mire alimentato quel reciproco amore fra di essi; e si riserbava di scoprir tutto l' arcano, quando gli fossero giunti alcuni aiuti che da un vicino Stato per sue occulte corrispondenze gli erano stati promessi. Questi gli vennero per ventura nel momento in cui la desolata Cleonice per evitar discordie civili e serbar decoro al suo nome, sceglieva lui a suo sposo: sì che il savio vecchio, non avendo più pericoli a vincere, rivela con sicuro intendimento la vera condizione di Alceste, e rannodando quelle stornate nozze, riesce a restituire a chi spettavasi di dritto la corona, senza nuocere all' inclita principessa che si era mostra sì degna di parteci-

parne. Or chi non vede in questo felice ordito l'eminente ingegno del poeta, il quale, dovendo far dell'amore il nodo fondamentale della sua azione drammatica, lo esalta nondimeno e lo santifica per la tempestosa gara in cui lo mette in prima con le più nobili virtù, e per la vittoria che non gli assicura in seguito, se non dopo averlo quasi direi rivestito di tutta la loro purità e splendidezza? E dove è il rigido moralista, che, non potendo nè osando, senza distrugger l'uomo, estinguer nel cuore umano la passione dell'amore, non si mostri almen pago di vederla prevaler monda d'ogni bruttura di finito e di sensuale, tanto da vagheggiarla sotto eteree forme a fianco delle più virili e magnanime?

E pur vi ebbe chi, mal ravvisando le cose com'erano in realtà, non prima le vide in contrasto con le sue sistematiche prevenzioni, che, nel difetto di ragionevoli argomenti a combatterle, credè far meglio, sbalzando in un genere di osservazioni del tutto estranee alla competenza, se non forse anche alla decenza della critica. Fu detto a Schlegel da un poeta celebre, che alla rappresentazione delle opere del Metastasio gl'Italiani eran commossi fino alle lacrime: e siccome al dotto Alemanno era avviso non altro respirar quelle opere se non la costante aura di una voluttà corruttrice, non seppe o non volle indagarne più innanzi; e gittando anch'egli la sua piccola pietra per non uscir dalla consuetudine de' tempi, si trasse d'impaccio esclamando in tuono da missionario, che quel fenomeno di spontanea ed universal simpatia *era un cattivo indizio della costituzione morale di un popolo.* Se non che, ove ben si rifletta che le immagini staccate di un amor lezioso, il quale occupi da sè solo la scena, può riuscir di gradevole spettacolo, ma non eccitar commozioni e lacrime nello stretto significato dei termini; che queste nel Metastasio non derivano se non dalle lutte violente ond'è investito l'amore sotto l'influenza di più potenti affetti, per cui esso riman sempre sacrificato al sentimento del dovere, il quale piacesi di esasperarlo per trionfarne con più di pompa e di strepito, e non gli è assicurata in ultimo speranza di conforto, se non per effetto del sacrificio stesso a cui precedentemente soggiacque, e da cui rilevasi nobilitato in se-

guito come da un santuario di espiazione, di verità e di luce; ove tutto ciò, dico, ben si rifletta con onesto animo, e si consideri esser negl' interessi della virtù, non di mascherare o di spegnere le naturali tendenze del cuore umano, bensì di metterle in movimento per imprimer loro una direzione più alta, quel popolo non può a miglior dritto rimandar le villane ingiurie là donde vennero scagliate, e riguardar l' indelicato giudizio intorno alla sorgente delle sue commozioni e delle sue lacrime come *un pessimo segno della costituzione morale di un critico?*



FINE DEL VOLUME PRIMO.





INDICE DEL VOLUME PRIMO.

Ultime pubblicazioni







